وليم شيكسبير

زوجتان مرحتان من وندسور

مع النص الكامل للكوميديا المقتبسة بالعامية
التي قدمت على المسرح المصري في ١٩٨١
بعنوان "زوجات مرحات"

ترجمها وكتب المقدمة والحواشي
محمد عناني

لوحة للفنان روبرت سميرك



شيكسبير، وليم (١٥٦٤ - ١٦١٦)
زوجتان مرحتان من وندسور / وليم شيكسبير؛ ترجمها نظمًا وكتب المقدمة والحواشى محمد عنانى. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨.
٤٧٢ ص ؛ ٢٤ سم .
«مع النص الكامل للكوميديا المقتبسة بالعامية التى قدمت على المسرح المصرى فى ١٩٨١ بعنوان: زوجات مرحات».
يشتمل على إرجاعات ببليوجرافية.
تدمك ٤ ٣٠٨ ٤٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ شيكسبير ، وليام ـ المسرحيات.
٢ ـ المسرحيات الإنجليزية.
(أ) عنانى ، محمد (مترجم)
(ب) العنوان :
رقم الإيداع بدار الكتب ٧٩١٩/ ٢٠٠٨

I.S.B.N - 978 - 977 - 420 - 308 - 4

ديوى ٨٢٢,٢٢

وليم شيكسبير

زوجات مرحات من وندسور

مع النص الكامل للكوميديا المقتبسة بالعامية
التى قدمت على المسرح المصرى فى ١٩٨١
بعنوان "زوجات مرحات"

ترجمها نظماً وكتب المقدمة والحواشى

محمد عنانى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٨

■ الكتاب : زوجتان مرحتان من وندسور

■ المؤلف : وليم شيكسبير

■ ترجمة: د. محمد عنانى

■ الطبعة الأولى: ٢٠٠٨م

■ طبع فى مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ الإخراج الفنى والغلاف : أميمه على أحمد

الفهـرس

الصفحة

تصــدير

هذه هى المسرحـية الشيكسبيـرية الخامسة عشرة الـتى أقدمها مترجـمة إلى القارئ العربى، وألتزم فيـها بالنص الكامل الذى نشر عام ١٦٢٣ فيمـا يسمى طبعة 'الفوليو'، وتلتزم به جمـيع الطبعات الحديثـة التى رجعت إليها، وقـد اعتمدت فى التـرجمة على النص فى طبـعة آردن الصـادرة عام ٢٠٠٠ من تحـرير چورچيو ملكـيورى (Giorgio Melchiori) فهـو النص المعتـمد علميًا وجامعيًا، إلى جـانب طبعـة آردن السابقـة (١٩٧٣) من تحرير هـ. ج. أوليڤر (H. J. Oliver)، وإلى جانب الطبعات الأخرى التى سأورد أسماء محرريها وتواريخ صدورها فى آخر التصدير.

ولمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور معى تاريخ طويل، إذ كنت أعددت لها فى مطلع الثمانينيـات ترجمة بالعامية استنادًا إلى طبـعة المسرحية الأولى، والمسـماة طبعة الكوارتو (نسبة إلى شكل الورق) والتى صدرت أولاً عام ١٦٠٢، وهى أقـصر كثيرًا من طبعة الفـوليو، كما أوضح بالتـفصيل فى المقدمة، واخترتها لأنهـا كانت الطبعة التى قدمت على المـسرح فى عصر شـيكسبيـر بعد أن هَذَّبَها وشَذَّبها حـتى تناسب العرض المسرحى، ولأنها كانت الـطبعة التى يفضلها من يقتبسـون نص شيكسبير أو 'يُعِدونه' إعدادًا موسيقيًا أو بلغة أخرى غير الإنجليـزية، وهم يُعَدُّون بالمئات، وهكذا وبعد أن ترجمتُها ابتغاء التقديم على المسرح وجدت أن الترجمة العامية لن تنجح إلا إن أضفيت عليها الطـابع العربى المحلى، فعدلـت أسماء الشخصـيات وجعلت المسـرحية تقع فى ضاحية المـعادى التى تشبه ضاحية وندسـور، وجعلت للشخصيات الأجنبيـة ما يقابلها محليًا (كما يفعل المقتبسون فى بلدان كثـيرة) ومن ثم قدمتها للعرض المسرحى بعنوان

زوجات مرحات فأخرجها محمود الألفى ووضع موسـيقى أغانيها (التى كتبتُها من وحى الأصل) جمال سلامة، وقدمتها فرقة مسرح الطليعة فى الشهور الأخيرة من عام ١٩٨١.

وزار مصر أثناء عـرض المسرحية المخـرج الأمريكى النابه چوزيف پاپ (Papp)، المتـخصص فى إخراج شـيكسبير (وكـان يكتب مقدمـات طبعات سـيجنت (Signet) الأمريكية وله خمس مسرحيات شيكسـبيرية تعرض من إخراجه على المسارح فى أمريكا) فزارنا فى 'الطليعة' وشاهد الفصل الأول (إذ قسمت المســرحية إلى فصلين فقط) وخرج فى الاستراحة ليـمتدح براعة الممثلين وجـمال الإخراج والموسيقى، وقـال لى إنه سعيد بأننى اعتمـدت على طبعة الكوارتو القصيـرة، ويبدو أنه كان يحفظ المسرحـية عن ظهر قلب فاستطاع متابعة كل شىء رغم أن الحوار بالعامية المصرية.

ولهذا أدرجت ذلك النص المقتـبس أو المُعَرَّبَ أو المُمَصَّرَ فى ذيل الكتاب، فربما رأى فيـه مخـرج حديث مـا يغريـه بإعادة تقـديمه، وهو على أية حـال بديل عن نص الكوارتو القديم.

وأما عنوان المســرحية فقد التـزمت فيه الدقة والوضوح، إذ لاحظت وجـود ترجمة سابقة للمـسرحية فى سلسلة تراجم شيكسـبير التى قدمتـها الإدارة الثقافية بجـامعة الدول العربية بعنوان **زوجتا وندسور المرحتان** بقلم مصطفى طه حبيب (١٩٧٣)، أعارنى إياها صديقى الأديب والعلامة ماهر شفيق فريد، فنظرت فيها مليًا وقررت عدم التعليق عليها، فهذا أكرم وأكيس، ولكن الـعنوان الذى اختاره (رحمه الله حيًا أو ميتًا) فيه لبس، فإن وندسور اسم شخص بالإنجليزية، وما أيسر أن يظن القارئ أن السيد وندسور له زوجتان (خصـوصًا هذه الأيام) على غرار زوجـات هنرى الثامن الســت، وليس من المعـتاد فى العربيــة أن نقول زوجــتا القاهرة، أو زوجــة رشيــد، بل المعتــاد أن نقول زوجــتان من القاهرة، وزوجة من رشيد (بل وحتى لو لم يكن اسم المدينة موحيًا باسم شخص).

وقد احتجت، كعادتى فى ترجمة شيكسبـير وكتابة المقدمات والحواشى، إلى المادة العلمية والنقدية التى لا غنى عنها لتفهم النص والغوص فى معانيه، فطلبت من أصدقائى

إمدادى بهـا فلم يبخلـوا، وأتونى بكل ما طلبـته ممـا كتب عن المـسرحـية حـتى عام ٢٠٠٦، ولذلك لابد لى من تقديم الـشكر الجزيل لهم، وعلى رأسهم ابنتى الدكـتورة سارة عنانى، والدكتورة لبنى يوسف، الأستاذة فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، وصديقى الأديب والمترجم الفذ ماهر البطـوطى، وأخيرًا وليس آخرًا قطعًا صديقى ماهر شفيق فريد. وأما الطـبعات التى رجعت إليها فسوف أورد هنا أسـماء محرريها وتواريخ صدورها، وهى التى أشـير إلى ما ورد فيـها فى المقدمة وفى الحواشى بأسماء هؤلاء المحررين المجردة:

G. R. Hibbard, New Penguin Shakespeare, 1973

H. J. Oliver, The Arden Shakespeare, 1973

T. W. Craik, The Oxford Shakespeare, 1990

David Crane, The New Cambridge Shakespeare, 1997

Giorgio Melchiori, The Arden Shakespeare, 2000

Barbara A. Mowat

and Paul Werstine, Folger Shakespeare Library, 2004

Catherine Richardson, Penguin Shakespeare, 2005

William Green, Signet Classics, 2006

وهكذا فعندما أقول إن هيبارد يذكر كذا وأشـير إلى رقم الصفحة بين قوسين فإننى أعنى أنه يقول ذلك فى مقدمته للطبعة المـذكورة، وعندما أنسب قولاً لريتشاردسون فأنا أشير إلى أن ذلك القول ورد فـى مقدمتها لطبعـة بنجوين عام ٢٠٠٥ ولو أن النص من تحرير هيبارد أيضًا. وباستثناء اختلاف كاتـب المقدمة عن المحرر فى هذه الطبعة، فإن المحررين هم الذين كتبوا مقدمات طبعاتهم جـميعًا. وأما المراجع فأورد أسماء مؤلفيها بالعربية والإنجليزية، وأورد عناوينها متـرجمة لفائدة القارئ العربى، ولمن يريد العنوان بالإنجليزية أن يرجع إلى قائمة المراجع فى آخر الحواشى.

وبعد فـأنا أقدم للقارئ العـربى هنا نصّين لمسرحـية واحدة، الأول يمـثل الصورة النهائية للمسرحية، والثانى يمثل صورة المسرحية بعد أن اختصرها المؤلف للتقديم على المسرح فى زمنه وبعد أن حـولتُها أنا إلى مسرحية عربية تقع فى مـصر. وقد خصصت الحواشى للنص النهـائى الفصيح، ولم أذيل النص العـامى بشىء، فهو لا يحـتاج إلى شىء.

ولا أستـطيع أن أختـتم التصـدير دون التوجـه بشكر خاص إلى صـديقى الأديب العلامة الدكـتور ماهر شفيق فـريد الذى قرأ النصين بعناية وأبدى لى ملاحظات مـهمة أخذت بها جمـيعًا، وأن أعرب عن امتنانى العميق له لما ألقـاه منه من تشجيع، فأنا لا أطمئن إلى شىءأكتبه دون أن يقرأه حتى أفيد من علمه وحكمته.

محمد عنانى

القاهرة - يناير ٢٠٠٨

المقــدمة

١- هذه المسرحية:

مسرحية زوجتـان مرحتـان من وندسور من أكثر مـسرحيات شيكسبـير تقديمًا على المسرح وتمـتعًا بحب الجمهور وإقـباله لا فى إنجلترا وحدها بل فى العـالم كله، شرقه وغربه، على امتداد ما يزيد على أربعـة قرون. وعندما نُشِرَتْ أول مرة فى صورة تختلف كثيرًا عن صورتهـا الحالية (المترجمة بالفصحى هـنا) عام ١٦٠٢ ذكر الناشر على غلاف تلك الطبعة، المسماة طبعة الكوارتو الأولى، أنها "كوميديا ممتعة وذات فكرة متميزة"، وأنها قُدمت على المسرح "عدة مرات أمام جلالة الملكة وأمام الجمهور" أيضًا، والثابت أن الملك چيمز الأول شاهدها فى قصر هوايتهول الملكى عام ١٦٠٤، وأن الملك تشارلز الأول شاهدها مع زوجته الملكة فى مسرح كوكـپيت عام ١٦٣٨، وبعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ وإعادة فتح المسارح كانت هذه المسرحـية من أولى المسرحيات التى تعرض على الجمهور. وليس من العسير إدراك سبب شعبيتها الجارفة، فهى فى جوهرها تنتمى للنوع المســرحى الذى يوصف بأنه 'مسرحية الأحبولة' (play of intrigue) التى تقـوم على حبك المـؤامرات والمؤامـرات المضادة، والتـى تدور حول فكرة قديمـة قدم الأدب وفن الشعر نـفسه، ألا وهى 'إيذاء المؤذى' أو رَدُّ الكيـد إلى نحر صـاحبه، وهو مـا يأتى للمُشاهد بالرضى، أو على نحو ما يقـول الفيلسوف فرانسيس بيكون (Bacon) ابن ذلك العصر "يمنح لنفس الإنسان ظلاً من الرضى حتى ولو كانت طبيـعة الأشياء (فى الواقع العملى) تنكره"، والمسرحية عـامرة بالحيوية والحركة الدائبة، وكثيـرًا ما تثير الضحك إلى حد القهقهة بالأساليب 'الخشنة' التى تشيع فى الهزلية، كمـا تحفل بالمشاهد التى طالما ذكرت كتب الدراما أنها تمثل جودة الصنعة المسرحية، أو فنون العرض على خشبة المسرح، فعندما يصل سـيمپل، الخادم الذى أرسله الكاهن إيڤانز طالبًا وساطة السيدة كويكلى فى تزويج صـديقه سلندر من الآنسة آن پيدچ، إلى منزل الدكـتور كايوس الذى

يريد كذلك أن يتزوج تلك الفتاة، تخشى كويكلى - مدبرة منزل الدكتور - أن يراه صاحب المنزل إذا عاد إليه فجأة فيثور ويُرغى ويُزبد، لكنه يعود فجأة، فتأمر كويكلى الخادم بالاختباء فى غرفة الأدوية، وحالما يدخل الطبيب يطلب علبة حمراء من تلك الغرفة فتأتى له بها كويكلى، ويهم بالرحيل، لكنه يذكر فى آخر لحظة أنه نسى شيئًا فى الغرفة ولابد أن يحضره بنفسه! وكذلك عندما يسمع فورد من خادم سابق لدى فولسطاف أن سيده على علاقة أو يريد إنشاء علاقة مع زوجته، أى زوجة فورد، يتنكر فورد فى زى شخص يدعى بروك حتى يستكشف نوايا فولسطاف، ويسمع منه ما ينتويه فى هذا الصدد، كما يتحمل شتائم فولسطاف لفورد الذى لم يكن فولسطاف قد رآه من قبل! وحيل الاختباء والتنكر من الوسائل التى درج كتاب المسرح على استخدامها على مر القرون، فهى تنشئ ما اعتدنا تسميته التورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) وهى التى تقوم على خلق التوتر ثم فَضِّه، وفض التوتر (release of tension) هو ما يقول لنا علماء النفس إنه من وراء الضحك أو تفسير للضحك نفسه، وما دامت النهاية سعيدة، فقد تحققت الكوميديا بعودة التناغم والتوافق، أو ما يسمى عودة المياه إلى مجاريها، دليلاً على انتصار الحياة آخر الأمر، ومن المعروف أن الاحتفال بالحياة من التعريفات الشائعة للكوميديا.

ومن أسباب شعبية المسرحية أيضًا حفولها بأنماط منوعة من الشخصيات التى يتميز كل منها بطبعه الخاص، ولغته الخاصة، وهى فى هذا تتميز بأنها تمثل تنويعًا ساخرًا على ما يسمى 'كوميديا الطباع' (comedy of humours) أو كوميديا الأنماط (types)، بمعنى أن شيكسبير يوحى بأنه يحاكى النوع المسرحى الجديد الذى ابتدعه چورج تشاپمان (Chapman) عام ١٥٩٦ ويحدد فيه لكل شخصية طابعًا مميزًا تختص به ولا يشاركها فيه غيرها، ويبلغ ذروته فى مسرحيات بن چونسون (Ben Jonson) - أقول 'يوحى' ولكنه فى رأى جمهور النقاد يسخر من هذا النوع بأن يجعل لكل شخصية تركيبًا يتجاوز 'النمط' وبأن يحرره من 'الدروس الأخلاقية' التى ارتبطت بهذا النوع المسرحى وكانت تقوم عند أصحابه على المغالاة فى تصوير الطبع (الذى كان يُرَدُّ إلى مزاج نفسى

غلاب يفسر وجـود النمط الخاص بالشخصية) كـيما يكرهها الجمهـور أو ينفر منها أو حتى يحتقرها، وخصوصًا عند بن چونسون، إذ إن شـيكسبير يلقى بهذا الخيط الموحى بالتطرف فى التصوير فى البداية، لكنه سرعـان ما يتجاهله ويركز بدلاً منه على ثراء كل شخصـية لا باعتبارها نمـوذجًا لنقيصة إنسانيـة أو نمطًا لها، بل باعتبارها ذات طبـيعة بشرية تقبل التحول والتطور، وتعج بالمتناقـضات والتذبذب وهما من صفات كل إنسان فى الواقع العملى، وقـد يكون حرص شيكسـبير على التـصوير الواقعى من وراء كـتابة المسرحية فى معظمها نثرًا، وما بها من نظم لا يرقى إلى مصاف الشعر الذى اعتدناه فى تراچيديات ذلك الشاعر قطعًا.

٢- النوع المسرحى:

هذه إذن مسرحـية كوميـدية تستعين بأدوات الـهزلية (farce) فى تحقيق غـايتها، وتتميز بالسرعـة فى الحركة والتنوع اللغوى بين الشخصيات، والتناقضـات الأصيلة فيما بينها، على نحو ما سوف يتضح عند تحلـيل البناء الذى يصفه وليم جرين فى كتابه عن المسرحـية (١٩٦٢) بأنه 'عضوى' ، بمعنى أنه مـتماسك فـى حيويتـه وانطلاقه، وهى مسرحية 'بشوشة' الطابع من البداية للنهاية، فهى وإن كانت فى جوهرها من مسرحيات الأحبـولة فإنها تخـتلف عن سواها فى خلوها من الهـجاء الساخـر (المرتبط بكومـيديا الطباع، وكـذلك بما يسـمى كومـيديا الحب أو romantic comedy) وتركيـزها على الاحتفال بقـيم الطبقة المتوسطة وما تتمـتع به هذه الطبقة من 'استواء' فى العصر الذى اشتـد فيه سـاعدها، وكان لابد من بلـورة هذه القيم بروح 'بشوشة' تكفل لهذه الطبـقة (التى كان الشاعـر ينتمى إليها) مكانتها على المـسرح وسط التيار الغلاب للمـسرحيات التاريخـية والشعرية، ولذلك أيضًا فـهى مكتوبة فى معظمـها نثرًا وتحتـفل بلغة الناس وقدرات هذه اللغة التى كان شيكسبير يوليها اهتمامه الأول.

٣- تاريخ كتابة *المسرحية*:

أصبح من المقطوع به أن المسرحية كُتبت فى نحو عام ١٥٩٩ ، فى ضوء الدراسات

الحديثة وبعد فترة طويلة من التخبط، استمرت حتى مطلع السبعينيات من القرن العشرين، وحجبت رؤية حقيقة المسرحية عن أعين الكثيرين. وقد نشأ هذا التخبط الذى سوف أشير إليه بإيجاز (مُلَخِّصًا مئات الصفحات التى كتبها الباحثون) فى مطلع القرن الثامن عشر، وأنا أورده لفائدته للباحث فى التاريخ الأدبى الذى لابد منه فى الدراسة الأدبية القائمة على المنهج العلمى السليم. أقول: حدث فى عام ١٧٠٢ أن حاول كاتب مسرحى يدعى چون دنيس (Dennis) 'تحديث' هذه المسرحية فأصدر لها 'إعدادًا' أو 'اقتباسًا' بعنوان **العاشق الفكاهى أو غراميات السير چون فولسطاف**

The Comical Gallant: Or The Amours of Sir John Falstaffe

ولكنه لم يقدم صورة 'مُعَدَّلة' من مسرحية شيكسبير (على نحو ما هو معهود فى الإعداد والاقتباس) بل أعاد كتابة النص برمته، فجعل فنتون، الشاب الذى يحب آن پيدچ ويتزوجها رغم إرادة والديها، هو المدبر الأول أو الرئيسى 'للحبكة'، وجعله ابن أخى زوجة فورد، وجعل زوجة پيدچ تتنكر فى أحد المشاهد فى زى ضابط فى الجيش، وجعل فورد يتنكر أيضًا فى زى هيرن الصياد ومن ثَمَّ تقرصه 'الجنيات' مثلما تقرص فولسطاف ، وجعل صاحب الفندق يتنكر فى زى قسيس ويتولى مراسم الزواج بين الدكتور كايوس (المتنكر) وسلندر (المتنكر)! ولم تنجح هذه 'التركيبة الجديدة' على خشبة المسرح فى مسرح درورى لين فى ذلك العام، ولا عندما عرضت فيما بعد فى البلاط، فالمبالغات فى التنكر مصطنعة والأسلوب متكلف، والحق أننا نذكر اليوم چون دنيس باعتباره ناقدًا أكثر مما نذكره باعتباره كاتبًا مسرحيًا.

ويبدو أن دنيس كان يدرك طبيعة 'مغامرته' فقدم لطبعة مسرحيته بمقدمة يشرح فيها سبب فشل مسرحيته على المسرح، قائلاً إنه منذ بدأ 'المغامرة' كان يواجه معارضة من طرفين متناقضين، الطرف الأول يرى أن **الزوجات المرحات** (وهذا هو الاسم المختصر فى الإشارة إلى مسرحية شيكسبير) "رائعة إلى الحد الذى يمنع من إضافة أى شيء إليها" والطرف الآخر يرى أنها "منحطة إلى الحد الذى يمنع أى إنسان من تضييع وقته فيها".

وينتقل بعد ذلك إلى الزعم الذى سرى مسرى النار فى الهشيم، والذى تسبب فيما أشرت إليه من خلط وتخبط، إذ يقول:

أما أن هذه الكوميديا ليست منحطة فهو ما حَدَسْتُهُ لعدة أسباب، أولها أننى أعلم خير العلم أنها أدخلت السرور على قلب ملكة من أعظم الملكات التى شهدهن العالم، ولم تكن عظمتها ترجع فحسب إلى حكمتها فى فنون الحكم، بل أيضًا إلى إحاطتها بالمعارف الراقية، وإلى ذائقتها المرهفة فى الدراما، ولنا أن نثق فى تمتعها بمثل هذه الذائقة استنادًا إلى تذوقها للقدماء. وكانت هذه الكوميديا قد كُتِبَتْ بناءً على أمرٍ منها، وبتوجيهٍ منها، وبلغ من حرصها على أن تراها فوق خشبة المسرح أن أمرت بالانتهاء منها فى أربعة عشر يومًا، وكما جاء فى الأثر، أبدت سرورها العظيم بالصورة التى قُدِّمَتْ بها على المسرح.

ويقول هيبارد الذى يورد هذا النص (مثل بعض المحررين الآخرين) إن دنيس كان يحاول الدفاع وسع طاقته عن محاولته إعادة صياغة كوميديا شيكسبير المذكورة، فلم يستشهد بأحد من الثقات، إلا ما يسميه 'الأثر' ، ويعنى به ما سمعه من راوية من الرواة، دعمًا لما يزعمه بنبرات واثقة عن 'أصل' هذه الكوميديا، برغم أنها كانت قد كتبت قبل أن يضع قلمه على الورق بما لا يقل عن مائة عام.

وعاد دنيس بعد عامين ليقص القصة نفسها مع تعديل فى أحد التفاصيل له دلالته وإن لم يكن يوحى بالثقة فى مصداقيتها، إذ نشر فى عام ١٧٠٤ مقالاً يقول فيه إن الملكة إليزابيث "بلغ من شدة تشجيعها للمسارح أن. . . أمرت شكسبير أن يكتب كوميديا **زوجتان مرحتان من وندسور**، وألا يستغرق فى كتابتها أكثر من عشرة أيام" . ويعلق هيبارد على ذلك قائلاً إن انكماش الأيام الأربعة عشر إلى عشرة فى غضون عامين يوحى بأن دنيس قد تشرب بعضًا من لامبالاة فولسطاف بالأرقام لطول معاشرته إياه.

ومهما يكن من أمر، فإن قصة تكليف الملكة للشاعر بكتابة المسرحية لاقت القبول على الفور، ولا أدل على ذلك من أن الناقد والمحرر نيكولاس رو (Rowe) الذى كتب

مقدمة طبعته لأعمال شيكسبير عام ١٧٠٩ وأدرج فيها أول سيرة تكتب على الإطلاق لحياة الشاعر، كتب يقول إن الملكة إليزابيث:

بلغ من سرورها بالتصوير الرائع لشخصية فولسطاف فى مسرحية هنرى الرابع بجزئيها أن أمرته (أى شكسبير) بمواصلة تناول هذه الشخصية فى مسرحية أخرى، وبأن يُصَوِّرَهُ فى دور العاشق. وقيل إن هذه كانت المناسبة التى دعته إلى كتابة زوجتان مرحتان من وندسور، وأما مدى طاعته لأمرها فالمسرحية نفسها تقدم عليه الدليل الكافى.

ولكن 'رو' لا يقدم أدلة على الإطلاق على صدق هذا الزعم، ولا شك أن جانبًا على الأقل منه كاذب، على نحو ما ألمح إليه الدكتور صمويل جونسون (Johnson) فيما بعد بثاقب ذهنه قائلاً إن الملكة لو كانت قد أمرت شيكسبير بتصوير فولسطاف فى دور العاشق فقد عصى الشاعر الأمر الملكى، ما دام لا يصور فولسطاف فى هذا الدور بل يجعله يتظاهر فقط بالحب، وهو فى الواقع يسعى لكسب المال فحسب.

وسوف يجد الباحث فى الأدب فى ذلك درسًا مفيدًا، إذ إن دنيس لا يشير إطلاقًا إلى فولسطاف، والمحرر 'رو' لا يشير إلى الأيام الأربعة عشر، ولكن ما أسهل ضم هذا الزعم إلى ذاك، على نحو ما فعل تشارلز جيلدون (Gildon)، المحرر الذى حقق ونشر مجلدًا يضم قصائد شيكسبير التى لم يدرجها 'رو' فى طبعته، وقدم لها فى عام ١٧١٠ بمقدمة بعنوان 'ملاحظات حول مسرحيات شيكسبير' ، يشير فى ثناياها إلى هذه المسرحية قائلاً:

إن الجنيات فى الفصل الخامس يُثْنين ثناءً عاطرًا على الملكة، فى قصرها فى وندسور، وهى التى كانت قد أرغمت الشاعر أن يكتب مسرحية تصور السير جون فولسطاف عاشقًا ، وقد تأكَّدتُ تمامًا من أنه أنجزها فى غضون أسبوعين، وهو ما يُعتبر من المعجزات نظرًا لدقة البناء والتصوير، وخلو المسرحية من أى خلط أو اختلاط فى الأداء.

وليس بين أيدينا دليل على أن دنيس، أو 'رو' ، أو جيلدون، قد اطلع على طبعة الكوارتو الأولى التى تذكر على الغلاف أن المسرحية عُرِضَتْ أمام الملكة، (ولو أنها لا تشير إلى حفل تنصيب فرسان الجارتر) إذ لم تكتشف هذه الطبعة إلا فى عام ١٧٣٣ (عندما عثر عليها المحرر تيبولد Theobald، وأشار إليها فى طبعته للأعمال الكاملة لشيكسبير) بل إن الشاعر ألكسندر پوپ (Pope) نفسه لم يكن يعرف إلا طبعة الكوارتو الثالثة (١٦١٩) وهو الذى توفى عام ١٧٤٤، ويقول أوليڤر إن ذكر الملكة على غلاف طبعة الكوارتو الأولى قد يكون السبب الذى أوحى للمحررين والنقاد بأسطورة أمر الملكة المشار إليه، ومن يدرى كيف نشأت الشائعة، ويعلق هيبارد فى أسى قائلاً: وهكذا بالإضافة والتجميع والتوفيق تنشأ الشائعة وتنمو!

وأنا أورد هذه الأسطورة لأهميتها فى تبيان أهمية البحث العلمى عند إصدار الأحكام النقدية، فلقد دأب النقاد على نسبة كل ما يرونه فى المسرحية من 'عيوب' إلى سرعة تأليفها، كما إن الإشارات الواردة إلى الملكة فى طبعة الفوليو (١٦٢٣) **لا فى طبعة الكوارتو الأولى** ، جعلتهم يتصورون أن المسرحية مسرحية مناسبات، وأن المناسبة كانت، كما درج النقاد على قوله حتى عهد قريب، حفل تنصيب 'فرسان الجارتر» عام ١٥٩٧، ووسام الجارتر أرفع الأوسمة التى تمنحها الملكة على الإطلاق للفرسان، وهو يسمى بالعربية وسام 'ربطة الساق' لأنه يتكون من شريط معقود يلتف تحت ركبة الفارس مباشرة، ولكننى عَرّبتُ الكلمة لكثرة ترديدها فى النص، واتخاذها اسمًا للفندق فى المسرحية والأسماء لا تُتَرْجم، وأيضًا لأننا نقول السير واللورد والإيرل والبارون والمركيز والدوق والڤايكاونت أو الكونت، ولم نحاول ترجمة أى منها، بعد أن أصبحت ألقابًا (مثل البك والباشا) وفقدت معانيها الأصلية فى اللغة، من حيث الاشتقاق ومن حيث الأصل التاريخى.

ولم يكن من اليسير على النقاد حتى العصر الحديث أن يعيدوا النظر فى علاقة النص الأول المنشور عام ١٦٠٢ (Q1) (حتى بعد إعادة نشره عام ١٨٨١) بالنص النهائى المنشور عام ١٦٢٣، بل واصلوا تصورهم أن ذلك النص الأول (Q1) 'طبعة فاسدة'

(ولذلك أسموه الكوارتو السيء bad quarto) حتى أتى المحدثون فى أواخر القرن العشرين وأثبتوا أنه النص الذى قُدِّمَ فى آخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر، وأنه يستند إلى ما كان الممثلون يذكرونه من أدوارهم، أى إنه يمثل المسرحية الممثلة، أو قل نسخة التمثيل، حتى على الرغم مما بها من تحريف نتيجة عدم الدقة فى تذكر كلمات الأدوار، ولكن الهيكل العام من وضع المؤلف نفسه، وهو موضع ثقة فى أنه يوضح، كما يقول ملكيورى، كيف استطاع شيكسبير إعادة هيكلة عملٍ كتبه بنفسه وإعداده للمسرح الجماهيرى، وقد يكون مفيدًا فى إرشاد المخرجين إلى أسلوب تحقيق 'الانسيابية' فى حدث المسرحية حتى يقبلها الجمهور الحديث، مع الانتباه لما يشوب اللغة من تحريف.

ويبلغ طول النص الأول (Q1) ١٦٢٠ سطرًا والنص النهائى ٢٧٢٩ فى الطبعة الإنجليزية المعتمدة (آردن ٢٠٠٠) وهى الطبعة التى تورد النص الأول 'مصورًا' فى آخرها، كما تَوَفَّرَ على دراسته باحث يدعى إريك سامز (Sams) فى كتاب عنوانه **شيكسبير الحقيقى** صدر عام ١٩٩٥، فأثبت ذلك كله، مطبقًا نظريته العلمية على عدد آخر من مسرحيات شيكسبير، وأما الإشارات فى الفصل الخامس إلى البلاط الملكى ومقره فى وندسور، وجميع الإشارات إلى مراسيم احتفال الجارتر، ومشهد درس اللغة اللاتينية، وهى التى حذفها شيكسبير من طبعة الكوارتو الأولى فكان المقصود بها تخليص النص من 'المادة' غير المتصلة بالحبكة الرئيسية ابتغاء التركيز فى الحدث الدرامى، والتخفيف من أثقال الإشارات 'الخاصة' حتى يناسب النص تقديم المسرحية للجمهور، كما أثبتت ذلك باحثة تدعى كاثلين أ. أيراس (Irace) فى كتاب عنوانه **'إصلاح طبعات الكوارتو 'السيئة' : الأداء المسرحى ومنشأ ست طبعات أولى لمسرحيات شيكسبير'** صدر عام ١٩٩٤، وأما مشكلة مصدر المشهد الأخير وتفاوت صورته فى النَّصَّين بكل ما يكتسيه من مظاهر **الماصك** (انظر مقدمتى لترجمة **العاصفة**، ٢٠٠٤) فيقول النقاد إنه ربما كان عرضًا مستقلاً قدم أمام البلاط، وربما أمام الملكة، ما دام يستوفى كل شروط **الماصك**، من نظم وحركة وموسيقى، ثم أضيف إلى نص الكوارتو

الأول (بعد تشذيبه وتهذيبه بحذف الإشارات إلى الملكة وإلى حفل تنصيب فرسان الجارتر حتى تصبح المسرحية مناسبة للعروض الجماهيرية) وهى الفكرة التى أتى بها أول الأمر باحث يدعى چيرالد د. جونسون فى دراسة له بعنوان "الكوارتو الأول لمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور: جولات المسرحية فى الأقاليم وتطويع النصوص" ، ونشرها فى مجلة شيكسبير الفصلية عام ١٩٨٧، وسرعان ما لاقت قبولاً من المحررين والنقاد حتى عام ٢٠٠٦ (طبعة سيجنت). والرأى السائد الآن أن شيكسبير أعد الكوارتو الأول للتقديم باعتباره كوميديا المواطنين من أبناء الطبقة الوسطى، ولهذا اعتمدت عليه فى التمصير الذى أعددته عام ١٩٨١ وقُدِّمَ آنذاك على خشبة مسرح الطليعة فى العتبة فى القاهرة، ما دام ذلك يتفق مع ما قصد إليه شيكسبير أول الأمر.

ويجمل بى أخيرًا أن أورد الرأى المتزن الذى أتى به ملكيورى فى ختام مناقشته المسهبة المفصلة للقضية ومقارنته النص الأول بالنص الأخير، إذ يقول:

> وهكذا فسواءً اعتبرنا أن الكوارتو مبنى على صورة مبكرة من المسرحية وأن الفوليو تطوير لاحق لها، أو أن الشاعر قد وضع للكوميديا منذ البداية صورة تتجلى فى الفوليو، وأن الكوارتو يمثل محاولة للتبسيط حتى تصبح الكوميديا مناسبة للمسرح الجماهيرى، فالحقيقة أننا نستطيع أن نستشف، كما نستشف فى النسيج الرهيف، صورة أخرى أقصر وأسبق وذات دلالة مختلفة عن هذه وتلك (ص ٧٩-٨٠).

ولأستشهد أنا فى مناقشتى الموجزة والمضغوطة لهذه القضية برأى باحثة جادة هى جريس يوپولو (Ioppolo) فى الكتاب الذى وضعته عام ١٩٩١ بعنوان **تنقيح شيكسبير** وتقول فيه إن الصور المختلفة **للزوجات المرحات** "تمثل نصًا واحدًا طَيِّعًا مَرِنًا يقبل التشكُّلَ والتحول كيما يلائم شتى المناسبات، وشتى جماهير المسرح، وشتى المعانى والأشكال التى قصد إليها المؤلف" (ص ١٢٠) ولا يرجع سبب استشهادى بهذا الرأى إلى محاولتى الدفاع عن تمصير النص، إذ لم أفعل سوى ما فعله المئات غيرى ممن قدموا هذه المسرحية بلغات مختلفة وصور فنية مختلفة مثل المسرحية الغنائية

(musical)، والأوبرا الفكاهية (أوبرا كوميك) (opera buffa)، والأوبرا الموسيقية (opera)، كما قرأت عروضًا نقدية لبعض الصور التى قدمت بها بلغات مختلفة وكيف حَوَّل 'المقتبسون' الطابع الإنجليزى الصرف الذى تتميز به المسرحية إلى طابع إنسانى عالمى، أو إلى طابع محلىٍّ يتفق والثقافة المحلية (كما فعلت فى التمصير).

ويهمنى قبل أن أعرض لمصدر الحبكة أو الحبكات فى المسرحية أن أؤكد هذا الطابع الإنجليزى البحت للمسرحية التى أقدمها مترجمة اليوم فى صورتها المنشورة عام ١٦٢٣، أى فى طبعة الفوليو المعتمدة، فالمسرحية يُطلق عليها الآن 'المسرحية الإنجليزية ومسرحية اللغة الإنجليزية' ، وتكاد تؤكد فى كل سطر من سطورها أنها لم تكتب لجمهور البلاط الملكى بل للشعب، وخصوصًا للطبقة البورجوازية التى تصورها وتستقى منها مادتها، وقد استغل شيكسبير هذه الفرصة فيما يسميه ملكيورى "الاستكشاف الجذل للأداة الرئيسية لصنعته ألا وهى اللغة الإنجليزية، أو اللغة على إطلاقها" ، مضيفًا أن هذه المسرحية تمثل ذروة تجارب أو تجريب شيكسبير فى مجال استخدام اللغة الإنجليزية باعتبارها كائنًا حيًا يخضع لتنويعات فردية لا نهاية لها، ومن الطبيعى أن يعى رجل مسرح أصيل مثل شيكسبير أن اللغة ظاهرة غير مستقرة، وأن النصوص التى يقدمها إلى زملائه الممثلين أبعد ما تكون عن الثبات والاستقرار، ومن المحال أن يتكرر أى عرض مسرحى بالصورة الدقيقة نفسها، إذ يخضع كل عرض لظروف التمثيل، والتحولات فى المكان والزمان، وأمزجة الممثلين والنظارة. وهكذا نجد أن شيكسبير يؤكد التميز فى لغة كل من شخصياته هنا، واعيًا أن الصورة التى يخرج بها هذا التميز قد تتفاوت من عرض لعرض، وحتى لو حافظ الممثلون على الخصائص الأساسية للغة كل منهم، فمن المحال أن يحافظوا على النبرات نفسها، والمعانى التى توحى بها هذه النبرات، وإن كانت هذه الخصائص لازمة، كما يقول ولتر كون (Cohen) فى مقدمته لطبعة نورتون من المسرحية (١٩٧٧) لتمثيل قطاع للهياكل الاجتماعية المعاصرة، فالمسرحية فى رأيه توحى بأن الحدث يدور فى بلدة إنجليزية إقليمية فى عصر كتابة المسرحية وحسب.

٤- الحكاية المرحة:

ما معنى صفة 'المرح' فى عنوان المسرحية؟ تقول كاثرين ريتشاردسون إن المرح يُقصد به القدرة على الهزل والسخرية، وتكاد تقتصر فى تحليلها على تكرار كلمة 'اللهو واللعب' مرات كثيرة فى ثنايا النص، فالوقت وقت عطلة، كما هو واضح، والمجتمع الصغير فى البلدة ينتهز هذه الفرصة للّهو واللعب، إما بركوب الخيل أو بصيد الطيور، وأفراد القصر الملكى (البلاط) يقيمون فى وقت العطلة فى وندسور، تلك البلدة الصغيرة التى تمثل الريف الإنجليزى خير تمثيل، وأفضل وقت لتمثيلها وقت العطلة، ولكن الجو الإنجليزى يضفى على صفة المرح معنى آخر، إذ يجعلها توحى بما يسمى 'الحكاية المرحة' (the merry tale) وهى الحكاية التى تُرْوَى بجوار المدفأة "لتقصير ليالى الشتاء الطويلة" كما يقول توماس ديكر (Dekker) الكاتب المسرحى المعاصر لشيكسبير، والذى يرفق هذا الوصف بعنوان كتيب من كتيباته وهو **العام الرائع**، المنشور عام ١٦٠٣. وقبل كتابة **الزوجات المرحات** بنحو عشر سنوات قدم لنا چورچ پيل (Peele) نموذجًا لقدرة الكاتب المسرحى على استغلال هذه التقاليد الإنجليزية، فى كوميديا كتبها بعنوان **حكاية من حكايات العجائز** (*The Old Wives' Tale*) (انظر ترجمة د. نهاد صليحة لهذه المسرحية فى كتابها **مسرحيتان من عصر شيكسبير**، ١٩٨٨) وهى التى تبدأ بعجوز تقص حكاية على شابين فى بداية المساء، ولا تكاد تبدأ حكايتها حتى تظهر الشخصيات التى تقص العجوز قصتها على المسرح وتقوم بتمثيل باقى الأحداث، وبذلك نجد مزيجًا طريفًا غير متجانس من القصص الخيالية والأدب الشعبى والهجاء الساخر.

ولكن الناس فى العصر الإليزابيثى، وخصوصًا أبناء الطبقة المتوسطة، الذين كانوا يحبون هذه القصص التقليدية والغرامية حُبًّا جَمًّا، كانوا يفضلون بوضوح ما يسمى بالحكاية المرحة أو الحكاية الفكهة التى كانت تمثل عصب 'كراسات الفكاهات' فى القرن السادس عشر، والحكاية المرحة 'حدوتة' قصيرة تحكى بعض 'المقالب' وتتضمن التحايل والخداع أو المهارة فى الفرار والنجاة. وكان عدد كبير منها يدور حول العلاقات بين الرجل والمرأة، فتحكى إحداها كيف تنجح الزوجة الخائنة فى تحاشى اكتشاف

زوجها لخيانتها، وتحكى أخرى كيف تفلت فتاة ذكية من محاولات كاهن فاسق للإيقاع بها، وهلم جَرًّا، وهو ما يذكرنا بتراث **ألف ليلة وليلة** العربية والحكايات التى يرويها إدوارد لين عما سمعه فى مصر فيما بعد (فى القرن التاسع عشر) فهو تراث شعبى شائع. وتتميز هذه الحكايات بإثارة الإعجاب 'بمهارة التحايل' و'براعة الحوار' المنقذ من الوقوع فى الشرك. وتعتبر هذه 'الحكايات المرحة' صُوَرًا مُنَقَّحَةً و'مخففة النبرات' لما كان يسمى فابليو (fabliau) وهى الحكاية الشعرية الماجنة التى شاعت فى العصور الوسطى والتى نجد نموذجًا لها فى **حكاية الطحان** فى **حكايات كانتربرى** التى كتبها چيفرى تشوسر (Chaucer) الشاعر الإنجليزى فى القرن الرابع عشر، والكثير من حكايات **ديكاميرون** للإيطالى بوكاشيو. وتعتمد كثير من هذه الحكايات على الصعوبات التى يواجهها الأجانب فى اللغة الإنجليزية، وكثيرًا ما كانت تسخر من أهل ويلز لهذا السبب، وأيضًا من حبهم للجُبْن، وخصوصًا 'للجبن المقلى' أو 'الجبن المشوى'.

وتنتمى الحبكة الرئيسية **للزوجات المرحات** إلى النوع الأدبى الذى تمثله 'الفابليو'، والذى اتخذ فى عصر شيكسبير صورة 'الحكاية المرحة'، كما يقول هيبارد إنه من المحتمل أن عنوان المسرحية نفسه لم يكن يوحى للجمهور الإليزابيثى بما يوحى له لأبناء هذا العصر من 'البراءة'، ومن المحتمل أن الجمهور كان يتوقع من الزوجتين ألا تقتصرا على 'المقالب' بل أن تبديا ميلاً لصور أقل 'براءة' من ذلك 'المرح'، ولذلك حرصت زوجة پيدچ على استبعاد ذلك الاحتمال بأن تقول عن فولسطاف، وهما توشكان أن تلبساه عباءة الساحرة التى تقيم فى برنتفورد:

وسنُثْبِتُ فِعْلاً أنَّ الزَّوْجَةَ قد تَلْجأُ للمَرَحِ ولِلْمكرِ

لكنْ لا تَفْقِدُ أبدًا أَسْبَاب العفَّة والطُّهْرِ.

٤/٢/٩٩-١٠٠

ففى الحكايات المرحة نادرًا ما يقترن 'المرح' (بمعناه القديم) 'بالعفة والطهر'، وهكذا يعدّل شيكسبير من دلالة 'المرح' ليتفق مع الصورة الجديدة التى يرسمها للمرأة

فى الطبقة التى ينتمى إليها وفى العصر الذى يعتز به، عصر النهضة الأوروبية، بل والفترة المحددة التى عاش فيها، وهى التى تسمى فترة بواكير الحداثة، أو بواكير العصر الحديث، فمثلما يعتز بيدج بطبقته ويرفض تزويج ابنته من فتنون الأرستوقراطى، صاحب الأملاك المسرف، إيمانًا منه بالمكانة الجديدة التى اكتسبتها طبقته (أى الطبقة الوسطى ونحن نفترض أنه تاجر) تعتز الزوجتان بمكانتهما الجديدة فى هذه الطبقة، إذ كان من المعتاد أن تتحرر 'الزوجة الجديدة' فى هذه الطبقة من الخضوع القديم الذى كان منظرو ذلك العصر لا يزالون يدعون إليه، فهما تتمتعان بالاستقلال، وهما ذواتا نشاط وذهن وقاد، وتستطيعان حماية ذواتهما، والإشراف على شئونهما بل وعلى شئون زوجيهما لو دعت الحاجة إلى ذلك، وقد تكون فى أيديهما 'مفاتيح خزائن' زوجيهما، إذا كان ما سمعه فولسطاف صحيحًا، وهكذا فهما تمثلان، كما تقول كاثرين ريتشاردسون، فترة التحول من العصور الوسطى إلى العصر الحديث فيما يتعلق بالبيت الإنجليزى، وإن كنت أعتقد أنهما تمثلان أيضًا، بسبب التعديل فى معنى المرح، فترة التحول فى موقع المرأة فى المجتمع الإنجليزى.

٥- مصادر الحبكة:

يكاد الشراح يجمعون على أن المصدر الرئيسى للحبكة الأساسية فى المسرحية حكاية وردت فى مجموعة حكايات إيطالية عنوانها (*Il Pecorone*) أى 'المغفلون' (حرفيًا: الكباش) لمؤلف يدعى سير چوڤانى فيورنتينو (Ser Giovanni Fiorentino) وهى المجموعة التى استقى منها شيكسبير من قبل حبكة **تاجر البندقية**، ويرجع تاريخ تأليفها إلى القرن الرابع عشر، وإن لم تنشر إلا فى عام ١٥٥٨، ورغم الاختلاف بين تلك الحكاية والحبكة الرئيسية للمسرحية، وهو الذى دفع هيبارد إلى إنكار 'تماثلهما' ، فالتأثير واضح، وسوف ألخص القصة التى يوردها بولو (Bullough) مترجمة (مع شذرات من النص الإيطالى) فى كتابه عن مصادر شيكسبير وأترك للقارئ الحكم على مدى تأثر مؤلفنا بها.

تقول القصة الإيطالية إن طالبًا يدعى بوتشيولو يسأل أستاذه الذى يدرس على يديه القانون الكنسى فى مدينة بولونيا الإيطالية أن يعلمه 'فن الحب' . ويجيبه الأستاذ إلى طلبه، ويستوعب الطالب الدرس، ويبدأ فى تطبيق ما تعلمه، وسرعان ما يعود ليبلغ أستاذه أنه أحرز تقدمًا لا بأس به فى محاولة إيقاع امرأة متزوجة فى حبائل 'حبه' . وبعد قليل يخبر الطالب أستاذه أنه قد دبر موعدًا للقاء السيدة المذكورة فى بيتها، وعندها يستريب الأستاذ فى الأمر ويقول فى نفسه إن تلك السيدة ربما كانت زوجته هو نفسه. ومن ثم يقتفى أثر الطالب، ويرى زوجته تفتح الباب للطالب، فيسرع عائدًا إلى الجامعة لإحضار سيفه وخنجره. ويتهيأ الأستاذ للثأر من العاشقين ويعود إلى بيته فيطرق الباب الذى كان مغلقًا برتاج محكم من الداخل. وتنتبه السيدة إلى أن الطارق لابد أن يكون زوجها، فيتفتق ذهنها عن حيلة مبتكرة وهى إخفاء الطالب تحت كومة من الملابس المغسولة التى لم تجف جفافًا كاملاً بعد:

(*nascoselo sotto un monte di panni di bucato, i quali non erano ancora rasciutti*)

وعندها تتظاهر بالبراءة والدهشة وتفتح الباب لزوجها، وعندما تجده ثائرًا يرغى ويزبد تقول إنه قد أصابته لوثة بلا جدال. ويقوم الزوج بتفتيش المنزل دون أن يعثر على العشيق، فتقول له زوجته أن يحذر من هذه النوبات التى لابد أن الشيطان قد أوحى له بها، ومن ثم جعله يتصور وجود أشياء لا وجود لها فى الواقع. ويكاد الزوج يقتنع بأن زوجته على حق فيعود كاسف البال إلى غرفته بالجامعة. وعندها تُعين عشيقها على الخروج من تحت الغسيل فيتناولان الطعام ويتفرغان لمأربهما الآثم.

ويخرج الطالب فى الصباح واعدًا عشيقته بالعودة إليها فى المساء، ويذهب بعد ذلك إلى أستاذه فيخبره عن هروبه من الزوج وعن الليلة الهانئة التى قضاها، وعن الموعد الجديد الذى ضربه لعشيقته. وهكذا فعندما يعود الطالب إلى عشيقته يَجِدُ الأستاذ فى أثره مُدَجَّجًا بالسلاح هذه المرة. وما إن يغلق الباب خلفه حتى يبدأ الأستاذ فى طرقه. وتطفئ الزوجة الماكرة الواسعة الحيلة المصباح فورًا حتى يسود الظلام

وتفاجئ زوجها بعناق حميم حتى لا ينتبه إلى الطالب وهو ينسلُّ خارجًا من خلفها، دون أن يبصره الزوج. وعندها تصيح بصوت عالٍ زاعمة أن الأستاذ قد أصابه الجنون، فيتوافد الجيران فى عجب و هشة مما حدث. ويؤكد الجيران للزوج أن سلوك زوجته مثالى، وفى هذه اللحظة يصل اثنان من إخوة الزوجة، فينضمان إلى الجيران فى دهشتهم من زعم الزوج بوجود عشيق فى المنزل، ولكنهم يوافقون، بسبب إلحاحه، على تفتيش المنزل. فإذا بالزوج ينطلق فوراً إلى كومة الغسيل ويشرع فى طعنها بسيفه، الأمر الذى يُقْنِعُ الجميع أنه فقد صوابه، وكلما زاد صياحه وغضبه من تكذيبهم إياه ازداد اقتناعهم بجنونه، فيضطرون إلى كبح جماحه والسيطرة على انفلاته وتقييده بسلسلة وفى الصباح يستدعون الطبيب.

ويذهب الطالب فى الصباح إلى الجامعة كالمعتاد، دون أن يدرى شيئًا مما حدث فى الليلة السابقة، ولكنه عندما يريد أن يقص على أستاذه ما حدث له مع العشيقة يقال له إن الأستاذ قد أصابه الجنون. ويقرر عدة طلاب أن يعودوا الأستاذ 'المريض' فى منزله، فيذهب الطالب معهم، ولا يدرك الطالب الحقيقة إلا حين يصل إلى المنزل، ويقول للأستاذ التعس إنه حزين لما أصابه وإنه على استعداد لأن يفعل أى شىء لمساعدته. ولكن الأستاذ يجيبه قائلاً: "بوتشيولو! بوتشيولو! حَلَّفْتُكَ بالله أن تمضى من هنا، فلقد حذقت الدرس حذقًا بالغًا على حسابى أنا" . ويصغى الشاب للنصيحة ويعود إلى أسرته فى روما.

هذا ملخص بالغ الإيجاز للقصة الإيطالية التى لابد أن شيكسبير عرفها، أو عرف قصة أخرى شبيهة بها. فأوجه التماثل واضحة لكل من يقرأ نص شيكسبير، فى الكوارتو أو الفوليو، ولكن الاختلافات ربما كانت أهم، فالقصة الإيطالية ذات أحبولة ثنائية والمسرحية أحبولتها ثلاثية، والأستاذ لم يكن يدرى أن الطالب كان يحاول الإيقاع بزوجته أثناء تلقيه 'دروس الحب' ، فى حين أن فورد الغيور يسمع من پيستول ما يثير شكوكه فيتنكر فى زى بروك حتى يكتشف الحقيقة. والتأثير الدرامى لهذا التغيير الذى أدخله شيكسبير ذو وظيفة مزدوجة، فهو يهيئ للمؤلف تقديم مشاهد عامرة بالتورية

الدراميــة الساخــرة بين فورد (المتنكر) وفـولسطاف، وهو أيضًا يضيف عنـصراً لم تكن الزوجتان تتوقـعانه فى تنفيذ انتقامـهما من فولسطاف، إذ كانتا تنتـويان التظاهر فحسب بوصول فورد أثناء اللقـاء مع فولسطاف، فإذا به يصل فعلاً! وأخـيرًا يجب الإلماح إلى اختلاف بالغ الدلالة وهو اختلاف بوتشيـولو عن فولسطاف، فالأول شاب يريد استكمال تعليمه بإجادة 'فنون الحب' ، وهو يعشق الزوجة فعلاً، ولكن الثانى رجل فى منتصف العـمر، إن لم يكـن هرمًا، ولا يطلب الحب بل يطلب المـال. وقـد أوضح الدكتـور جونسون، بما أُثر عنه من منطق سـليم، هذه الفكرة بعد تشكيكه فى الرواية التى تزعم أن المسرحية كتبت بناءً على أوامر الملكة إليزابيث قائلاً:

> لا أعرف مـهمة أصعب من الكتـابة استنادًا إلى أفكار شخص آخـر، إذ كان شيكسبير يعرف - لو صحت تلك الرواية - ما يبدو أن الملكة كانت تجهله، ألا وهو أن حيـاة فولسطاف، حـياة التحـايل الأنانى، والمرح دون مـبالاة، والكسل الناجم عن الـترف، قـد أخـمدت فى نفـسـه كل قـدرة على الحنان الصادق والمشاعر الحقـة، حتى لم يعد لديه من ذاته القديمة إلا أقل القليل. وهكذا فـإن فولسطاف لا يسـتطيع أن 'يحب' إلا إذا تنكر لذاتـه، وكل مـا يستطيعــه هو التظاهر بالحب، ومن المحال أن تكون أقوالـه عن الحب قائمة على طلب المتعة، بل على طلب المال وحسب.

W. K. Wimsatt, ed., *Dr. Johnson on Shakespeare*, 1969, p. 110.

وعواقب هذا التغـيير فى شخـصية 'البطل' خطيـرة، إذ إن فـولسطاف لا يسـعى لممارسة فن الحب بل فن التحايل والخداع. وهو يقـول بصراحة، حين يعلن ما اعتزمه إلى نيم وبيستول، "لا مخرج لى إلا أن أتحايل بالغش وتدبير الأحابيل" (١/ ٣/ ٣٠).

فإذا ذكرنا هذه الاختـلافات بين المصدر الواضح للحبكة وبين المسرحيـة باعتبارها عملاً دراميًا وجدنا ما يمكن اعتـباره مصدرًا أهم، ألا وهو نوع 'أدبى' خاص شاع فى ذلك العصر، وكـان يسمى آنذاك كتيـبات أخبار المـحتالين (cony-catching pamphlets)

وهى كتيبات من شتى الألوان التى يمكن تصنيفها اليوم فى إطار علم الاجتماع، وتتناول حيل من يمارسون الغش فى لعب الورق، واللصـوص، والنصابين، ومن لف لفهم، وكانت شائعة قبل عام ١٩٥١، وهو العـام الى أصدر فيه روبرت جرين (Greene) أول كتيب من كتـيبـاته العديدة عن عالـم الجريمة الخـفى فى لندن ومن يرتادونه، قبـل وفاته فى سبتمـبر ١٥٩٢. وكانت سوق 'أخبار المحتالين' المذكـورة رائجة لأنها كانت تسـتغل المتعـة التى يجدها أبناء الطبقة المـتوسطة (المقيمـون فى المدن) فى متابعـة أخبار من ينحـرفون عن قيـمهـا الجديدة، وهى قـيم تدور حول الشـرف وعدم الإسراف والـعمل الدائب، وتبلورت وسادت مع تبلور هذه الطبقة الجديدة، كما سبق أن ذكرت. وسرعان مـا أدرك كُتَّابُ 'أخبار المحتالين' إمكانيات الإثارة والجـاذبية الكامنة فيـما يروونه من حكايات، وكـذلك إمكانيـاتهـا الفكاهيـة، فكانت تلك الكتـابات حـافلة بمـا يسـمى 'الحكايات المرحة' عن التـحايل على الـمغـفلين وسلب أمـوالهم. ويقول جـرين إن التظاهر بحب فتاة، وعادة ما كانت تلك خادمـة، من الحيل التى يفضلها المحتالون إن أرادوا دخول منزل مواطن يرغبون فى سرقته.

وتنتمى الخطة الـتى وضعها فـولسطاف، حسـبما يصرح هـو منذ البداية، إلى هذا الضرب من التحايل، أى إنه يضع نفسه فى موقف من المحال أن يستدر التعاطف، وإن كان موقفًا يثير الاستهزاء، إذ إنه لا يكتفى بالتظاهر بحب امرأة واحدة بل يتظاهر بحب اثنتين، ولم يكن من العسير على أى مُشاهد إليزابيثى للمـسرحية أن يتنبأ بالعاقبة، فقد كان من الأمثال الشائعة فى ذلك العصر المولع بالأمـثال (كما يتضح من نص المسرحية نفسه) مثل يقول "إن هرقل نفسـه لا يستطيع التصـدى لامرأتين" . أى إن شيكسـبير يستغل معرفة جمهوره بالتراث الذى يستمد منه جاذبية الحبكة (كتيبات أخبار المحتالين) وشيوع هذا المثل وأشـباهه بين أفراده، فى بناء حبكة جديدة، يجعل فـيها الزوج واعيًا منذ البدايـة بمقصـد فولسطاف، ويجـعل الزوجتين غـافلتين حـتى النهاية عن دوافـعه الحقيقية. وهكذا يستغل شيكسبـير هذا الموقف الحافل بالتورية الدرامية فى وضع حبكته الخاصة التى تُعلى من مكانة الزوجتين بتحـويل طاقة الابتكار فى سبيل الفسق على نحو

ما تصوره حكاية الطالب وزوجة أستاذه إلى طاقة ابتكار فى سبيل الخير، ما دامت الزوجتان تتحايلان للثأر من الرجل الذى يهدد أسلوب حياتهما 'الجديدة' ، لأن الطبقة المتوسطة هى التى كانت تولى أعلى القيم فى العصر الإليزابيثى لرباط الزواج المقدس. ومن هذه الزاوية نرى أن شيكسبير يستثمر الإمكانات الكامنة فى مصادره لتصوير قدرة الطبقة التى ينتمى إليها على مواجهة 'اعتداءات' الأرستوقراطية الفاسدة الممثلة فى السير چون فولسطاف، الفارس الذى يمثل هذه الأرستوقراطية، وزوجة پيدچ تقول صراحة "إن هؤلاء الفرسان يرتكبون الخبائث فينقضون مراتبهم" (٢/ ١/ ٤٤ - ٤٥) وزوجها يرفض تزويج ابنتهما من فنتون لأنه أعلى 'مرتبة' من طبقتهما ولا يستسلم إلا حين يهزمه سلطان الحب، على نحو ما نعهد فى شيكسبير دائمًا.

٦- مسرحية ثأر:

يستغل شيكسبير إذن ما أتيح له من مصادر لبناء مسرحيته الفريدة ، وهى فريدة لأنها تبتعد عن الملوك والأمراء وساحات الحرب، كما كان الحال فى المسرحيات التاريخية التى سبقتها، وأقربها هنرى الرابع بجزئيها، وتركز بدلاً من هذا على ما يمكن تسميته 'بالتاريخ الاجتماعى' الذى لا مناص منه لاستكمال الصورة من وجهة نظر المؤلف والجمهور معًا، ولذلك فهو يقدم مسرحية ثأر من نوع بالغ الغرابة فى الواقع. فالثأر يصبح هنا، فى إطار الطبقة البورجوازية، ولدوافع 'تافهة' إن قورنت بدوافع الثأر المأسوية، موضوعًا للكوميديا لا للتراچيديا.

و'خيط' الثأر موجود منذ البداية، فهو الخيط الذى يشد أجزاء الحبكة بعضها إلى البعض، ويربط بين ما يبدو فى الظاهر أحداثًا متفرقة لا يصل بينها شىء. فإذا نظرنا إلى المسرحية من وجهة نظر تطور الحبكة وحسب، وجدنا أن المشهد الافتتاحى يقدم ما يسمى بالبداية الزائفة أو 'المقدمة الكاذبة' ، ولكن ذلك غير صحيح. ماذا يحدث فى المشهد الأول؟ إن القاضى شالو يريد الانتصاف لنفسه من فولسطاف بسبب سرقة الأخير غزلانًا من ضيعته، وإن كان اعتزامه 'الثأر' لا يُفضى إلى شىء، إذ يعترف فولسطاف

بالسرقة ويوقع صاحبنا فى حيرة تكاد تُفْقِدُه النطق. ولكن 'خيط' الثأر لا ينقطع فسرعان ما يتهم سلندر (ابن أخى شالو) فولسطاف ورجاله بتهم مماثلة، ولا يفضى الإتهام إلى شيء أيضًا، والمهم أن ذلك 'الخيط' أصبح قائمًا ويكاد يشبه اللحن الأساسى الذى لابد أن يشهد تنويعات شتى على امتداد الحدث الدرامى: والمشهد الافتتاحى يُطَمْئِنُ الجمهور إلى أن هذه التنويعات لابد مقبلة، إذ لا يُعقل أن ينحصر الثأر فى قضية سرقة غزال أو نشل محفظة أو إصابة الرأس بجرح سطحى! وسرعان ما يمتد الخيط أو اللحن بتنويع جديد.

والتنويع الجديد يُدخلنا إلى الحبكة الرئيسية، إذ يرفض نيم وپيستول، على عكس ما هو متوقع من لِصَّيْن كذَّابَيْن (واسم نيم Nym يوحى اشتقاقًا بذلك، من الفعل فى اللغة الإنجليزية الوسطى *nimen* الذى كان يعنى 'يأخذ' أو 'يسرق' أو 'يستولى على') - يرفضان أن يحملا رسالتى فولسطاف إلى الزوجتين، فيفصلهما فولسطاف من خدمته، وعلى الفور يتجدد خيط الثأر:

پيستول: إنى وَجَدْتُ خُطَّةً بارِعَةً تُعِينُنا فى ثَأْرِنَا.

نيـــم: فَهَلْ نَوَيْتَ الانْتِقامْ؟

پيستول: نَعَمْ بِحَقِّ هذهِ السَّمَاءِ والنُّجومْ!

(١/٣/٨٦ - ٨٨)

وهذه ولا شك محاكاة ساخرة لما نعهده فى أقوال أبطال مسرحيات الانتقام التقليدية، شأنها شأن الخطة التى يضعانها للثأر، ولكن مثل هذه الشخصيات التافهة قد تحقق قدرًا محدودًا من النجاح فى عالم الطبقة الوسطى الذى تعالجه المسرحية. وتفشل خطتهما للإيقاع بين پيدج وفولسطاف إذ إن المنطق السليم الذى يتمتع به پيدج وثقته فى زوجته يمنعانه من تصديق 'نيم' ، ولذلك يتعمد شيكسبير أن يجعل أقوال نيم منظومة مقفاة حتى يخرجها عن السياق الواقعى المنثور:

وأَنَا أَيْضًا سَوْفَ أَبوحُ لِبيدْجَ الغَافِلْ
بِمَقَاصِدِ فُولِسْطَافَ الوَغْدِ السَّافِلْ
فى إغْوَاءِ يمَامَتِه وحِيَازَةِ ذَهَبٍ طَائِلْ
بل تَدْنِيسِ فِرَاشِ الرَّجُلِ الفَاضِلْ!

(١/٣/ ٩٠ - ٩٣)

وأما فورد فإنه غيور بطبعه، وهو يصغى لما يقوله پيستول، ويتحول، كما يقول هيبارد، إلى عطيل فكاهى.

ويتلو ذلك ظهور صاحب ثأر آخر، هو الدكتور كايوس، الطبيب الفرنسى، الذى يكتشف أن القس الويلزى إيڤانز يريد وساطة السيدة كويكلى فى تزويج صديقه سلندر من آن پيدج. ولما كان الطبيب يريد هذه العروس لنفسه فإنه يقرر الثأر من إيڤانز ويتحداه إلى مبارزة بالسيف، عقابًا له على التدخل فيما يراه أمرًا لا يخص القس، ويقبل القس التحدى. ويتجلى لجميع أهالى وندسور سخافة هذا التحدى والمبارزة المعتزمة، فيقترح صاحب الفندق خطة لتفاديها يقبلها الجميع، ومن ثم يحدد لكل منهما مكانًا للمبارزة يختلف عن المكان الذى يحدده للآخر. ومثلما لم يُفْضِ تصميم سلندر على الثأر فى المشهد الأول إلى شىء، لا يفضى اعتزام الثأر هنا إلى شىء، بل إن 'الغريمين' السابقين يشعران معًا بمرارة الخدعة ويقرران من جانبهما الثأر من صاحب الفندق. وهكذا، بعد تصالحهما، يتفقان على حيلة للثأر، أو كما يقول إيڤانز: "ولندبر معًا أحبولة ننتقم بها من هذا الكذاب الخداع الحقير.. صاحب الفندق" (٣/١/١٠٦-١٠٧).

وهكذا نصادف ثأرًا من نوع آخر، يعتبر تنويعًا على اللحن الأساسى، إذ يتفق إيڤانز وكايوس على تدبير حيلة لا تكشف عنها المسرحية وتتمثل فى تكليف بعض الأشخاص بالتظاهر بأنهم ألمان يريدون استئجار خيل صاحب الفندق ثم يفرون بها! ولا يقدم شيكسبير على المسرح تفاصيل هذه الأحبولة بل يلمح إليها إلماحًا أو يرسمها

بالخطوط العريضة فقط، كما يقول كريك، إلى الحد الذى دفع بعض النقاد إلى افتراض ضياع مشهد من مشهدين من النص، ولكن كريك يقول إن ذلك لا لزوم له، "إذ لا حاجة للنص إلا بهذه الخطوط العريضة. . حتى يضاف صاحب الفندق إلى قائمة الذين تنقلب أحوالهم فى نهاية المسرحية، مثل پيدج وسلندر، وزوجة پيدج وكايوس. فمن الطبيعى ألا يغدو فولسطاف الخاسر الوحيد فى المسرحية" (ص ١٦).

وفورد صاحب ثأر آخر، فهو يتخفى فى زى بروك ويذهب لمقابلة فولسطاف ويعرف منه بمهارة ما ينتوى عمله، ولو أن ذلك يكلفه سماع شتائم فولسطاف له وهو فى هذا الزى التنكرى، ومن ثم يقرر الثأر لنفسه من هذا الذى يريد طعنه فى عرضه، ويتحقق له ما يريد فى الواقع، مع اختلاف بالغ الأهمية فى الدراما وهو أن فورد لا يدرك فى المرتين الأوليين اللتين يفاجئ فيهما زوجته فى منزله مع فولسطاف أنه قد ثأر فعلاً منه من خلال أحبولتى الزوجتين، ففى المرة الأولى يلقى الخدم بفولسطاف فى النهر وفى الثانية يضربه فورد ظانًا أنه الساحرة صديقة زوجته. وترجع الأهمية الدرامية هنا إلى التورية الساخرة المزدوجة، وهى من السمات الخاصة التى تتميز بها هذه الكوميديا فى حبكتها الرئيسية بل وفى كثير من مشاهدها الأخرى أيضًا، ولا يتيسر لفورد أن يتذوق حلاوة انتقامه إلا فى المرة الثالثة، وبفضل الزوجتين أيضًا، حين يشارك الجميع فى عقاب فولسطاف وفضحه فى المشهد الأخير، وحين يسدد فورد إلى فولسطاف الطعنة الأخيرة من طعنات انتقامه بإخباره أنه قد صادر خيوله سدادًا للدين الذى تحمله فولسطاف حين قبل 'الرشوة' من فورد المتخفى فى زى بروك فى مقابل إغواء زوجته!

بل إن فولسطاف نفسه، الهدف الرئيسى للثأر، يتصور ولو لفترة قصيرة أنه صاحب ثأر وأنه سوف ينتقم لنفسه من فورد لتدخله فى محاولات إغواء الزوجة، إذ يقول لفورد المتخفى فى زى بروك "سر معى وسوف أحكى لك أمورًا غريبة عن فورد الوغد. وهو من أثأر منه الليلة وأضع زوجته فى يديك" (٥/١/٢٦-٢٧). ويُرَدُّ كيد فولسطاف بطبيعة الحال إلى نحره، فى مشهد يتخذ صورة **الماصك** (masque) وهو أشد صور الكشف عن الحقيقة شيوعًا فى آخر درامات الثأر الجادة أو المأسوية. وهذا التحويل

المتعمد لموضوع الثأر إلى صورة فكاهية يتضمن فى أعماقه سخرية من فكرة الثأر المدمرة نفسها، وإذا صح ما يقوله هيبارد من أن المسرحية "أدق صورة لفن البيرلسك burlesque فى شيكسبير" فإن وظيفة البيرلسك فى نظرى - والبيرلسك هو اتخاذ موضوعات أو شخصيات سامية صوراً منحطة أو فكهة ساخرة (التحقير الفكاهى - مجدى وهبة) - تتجاوز 'مسخ' صورة تراچيديا الثأر إلى 'مسخ' فكرة الثأر نفسها، وهذا هو الذى يثرى العلاقة بين الواقع والتمثيل، ما دامت الفكرة قد انتقلت من مصير الأمم والشعوب الذى يتعلق بأفعال القادة (الملوك والأمراء) إلى شئون الحياة اليومية فى الطبقة المتوسطة، فالأحداث هنا تعتمد على التمثيل ولكنها ترمز لحقائق لا يملك المرء إلا أن يأخذها على محمل الجد، فإذا كان هاملت فى المسرحية التى كتبها شيكسبير بعد هذه المسرحية يجعل الممثلين يقدمون تمثيلية أعدها بنفسه لتمثيل الواقع، بل وتحاكى الواقع من وجهة نظرهَ محاكاة دقيقة، فإنه يصفها للملك بأنها بريئة ومجرد 'مزحة' ، وعندما يسأله الملك إن كانت بالمسرحية أية إساءة يرد عليه قائلاً "لا لا! إنه مجرد مزاح - سُمٌّ فى مزاح! ليست بها أية إساءة على الإطلاق!" (٣/٢/٢٢٩ - ٢٣٠) (الترجمة العربية - ٢٠٠٤) وهكذا فلنا أن نرى أن التمثيل الذى نراه من جانب الجميع تقريباً محاكاة، فى ظاهرها مسخ للواقع وفى باطنها إيمان بحقيقة الواقع الذى يعود إليه الجميع فى النهاية، فإذا استبدلنا لفظ 'ثأر' بلفظ 'سُم' فى قول هاملت استطعنا إدراك ما يرمى إليه شيكسبير من تقديم هذه المسرحية الساخرة.

٧- التحول والمسخ:

وما دمت قد ذكرت المسخ فلابد أن أذكر ما يتحتم ذكره هنا وهو العلاقة الوثيقة بين مسخ فكرة الثأر وفكرة المسخ فى ذاتها التى يدين بها شيكسبير للشاعر أوڤيد الرومانى فى كتابه **مسخ الكائنات**. ففى بداية المشهد الأخير يدخل فولسطاف متنكراً فى صورة هيرن الصياد وقد وضع قرنين عظيمين على رأسه، فيلقى مونولوجاً حافلاً بالصور الكلاسيكية الخاصة بالمسخ:

دَقَّتْ ساعةُ قصر وندسور الثانيةَ عشرة. اللحظةُ تقترب حثيثًا. فلتساعدني الأرباب التي عَرَفَتْ الشهوةَ وكابَدَتْها! اذكُرْ يا چوپيتر أنك تَنَكَّرْتَ في صورةِ ثَوْرٍ حتى تنالَ حبيبتك يوروپا، فأنْبَتَ الحبُّ قَرْنَيْن في رأسك. إيه أيها الحب الجبَّارُ يا مَنْ تستطيع من بعض الزوايا أن تُحيلَ الحيوانَ بشرًا، وتحيل البَشَرَ حيوانًا من زوايا أخرى! لقد مَسَخْتَ نفسك يا چوپيتر أيضًا في صُورَةِ طائرِ التَّمِّ حتى تُغْوِيَ حبيبتَكَ ليدا: أيها الحب القَادرُ على كل شيء: ما أشَدَّ ما جَعَلْتَ مَظْهَرَ الإوزَّةِ يُخْفِي طابعَ الربوبية! فَأَصْبَحَتْ لدينا خطيئةٌ ارْتُكِبَتْ في صُورَةِ حَيَوانْ، وما أعظم إثْمَهَا يا چوف، وخطيئةٌ أُخْرَى في صُورَةِ طائرٍ أليف: وما أكبرها من خطيئةٍ يا چوپيتر! وإذا كانت الأربابُ نفسُها تَعْرِفُ الشَّهْوَةَ فما بالُ الإنسانِ الضعيف؟ أمَّا أنا فقد استَحَلْتُ ظَبْيًا مِنْ ظِبَاءِ غابة وندسور، وأَظُنُّنِي أسْمَنَها جَميعًا! أدْعُوكَ يا چوپيتر أنْ تُهَيِّىءَ الجَوَّ الصالحَ لِمَوْسِمِ التَّلاقُحِ، وإلا ما لاَمَنِي أحَدٌ إذا انْصَهَرَ شحمي فَخَرَجَ في بولي! مِنْ القَادمُ الآن؟ الظَّبْيَةُ التي أَحْبَبْتُها؟

(٥/٥/١ - ١٥)

المصدر هنا ولا شك أوڤيد، ولكن بعد أن ألبسه شيكسبير ثوبًا 'شعبيًا' **فكاهيًا** يناسب مسرحيته والطبقة المتوسطة التي يتناولها فيها والجمهور العريض الذي يخاطبه. وليس من الغريب وفقًا لتقاليد 'البيرلسك' أن يرى فولسطاف نفسه في صورة چوپيتر رب الأرباب، فهو شخص ذو ذات منتفخة منتفشة (جسمًا ونفسًا) ولكن شيكسبير لا يراه في هذه الصورة نفسها، بل يراه في صورة أخرى مستقاة من **مسخ الكائنات** أيضًا. فعندما يقول پيستول لفورد إن السير چون فولسطاف يعشق زوجته (أي زوجة فورد) يستنكر فورد ذلك قائلاً: "يحب زوجتي؟" فيجيبه پيستول:

بِمَا يَئِزُّ مِنْ لَهِيبٍ في الكَبِدْ! إنْ لَمْ تَصُدَّهُ

غَدَوْتَ مثلَ أكْتيُونَ ذَا قَرْنَيْن. . وخلْفَكَ الكلاَبُ تَطْلُبُكْ!

(٢/١/١٠٦ - ١٠٧)

وأكتيون، كما ذكرت من قبل فى **الليلة الثانية عشرة** (القاهرة - ٢٠٠٧، ص ٣٠)، صياد عظيم فى الأساطير اليونانية، وكان قد مر مصادفة بنبع جبلى فشاهد ديانا ربة العفة تستحم فيه فغضبت تلك الربة ومسخته فى صورة ظبى، وانطلق أكتيون يعدو هاربًا من كلابه التى جعلت تطارده حتى أدركته ومزقته إربًا. والأسطورة تسمح بتفسيرات كثيرة بطبيعة الحال، ونحن نذكر الصورة الجميلة التى يستمدها شيكسبير من هذه الأسطورة فى **الليلة الثانية عشرة**، إذ يسأل كيوريو الدوق أورسينو إن كان ينتوى الخروج للصيد، فيجيبه الدوق قائلاً:

أَصِيدُهُ بِقَلْبِيَ الذى أَرَاهُ أشرفَ الأَعْضاءْ!
أُوَّاهُ عندما رأَتْ عيناىَ **أُوليڤيا** لأَوَّلِ مَرَّةْ
أَحْسَسْتُ أنَّها تُطَهِّرُ الهوَاءَ من أَدْرَانِهِ
وعِنْدَهَا اسْتَحَلْتُ ظَبْيًا واسْتَحَالَتِ الأَشْوَاقُ سِرْبًا
من كِلابِ الصَّيْدِ ذاتِ رَهْبَةٍ وقَسْوَةِ
ولَمْ يَزَلْ طِرَادُها لِلآنَ لِى!

(١/١/١٨-٢٣)

أى إن شيكسبير يجعل أكتيون هنا ممثلاً للعاشق المحروم الذى تطارده الأشواق، ولكن الصورة فى أذهان الناس كانت تربط ما بين أكتيون بسبب قرنىْ الظبى فى رأسه وبين الديوث، وهذا هو المصير الذى يهدد پيستول فولسطاف به. والواقع أن فورد لا يتعرض مطلقًا لمواجهة مثل هذا المصير، ولكن مقابلتيه متخفيًا فى زى بروك مع فولسطاف تقنعانه بأنه معرض له، ومن ثم يتحول إلى 'فريسة' تنهشها شكوكه المضنية

التى تكاد تصيبه بالخبل. وهكذا نجد فيه عنصراً من عناصر صورة أكتيون، وأما أكتيون 'الحقيقى' فى هذه المسرحية فهو فولسطاف، إذ يظهر أول ما يظهر فى المسرحية فى صورة صائد الغزلان وسارقها، لكنه سرعان ما يتخذ لنفسه دور صائد النساء وسارقها، مدفوعًا إلى ذلك بحاجته إلى النقود، ومنجذبًا إليه بزهوه وغروره الذى يجعله يفسر ترحيب المرأتين به وما تبديانه من مظاهر المجاملات بأنه دعوة إلى الفسق. والمرأتان لا تنتبهان فى أول مقابلة معه لما لهما من تأثير فيه، ولذلك فهما تغضبان غضبًا شديداً، مثل ديانا، حين تكتشفان رأيه الحقيقى فيهما، فتفعلان ما فعلته ديانا وتطاردانه بانتقامهما. وهكذا يتحول الصائد إلى فريسة مطاردة.

ويتحول فورد أيضًا إلى صائد وكلب صيد، فهو كثيراً ما يستخدم صور الصيد فى لغته أثناء الطراد، فيقول فى دور الصياد "أؤكد لكم أننا سوف نُخرج هذا الثعلب من جحره" (٣/٣/١٤٩ - ١٥٠) ثم يقول فى دور كلب الصيد "لو عدت إلى الصياح دون وجود طريدة فلا تثقوا فىّ أبداً إذا صحت فيكم بعدها" (٤/١٨٦ - ١٨٧) و"يصيح" (cry out) هو المصطلح المستخدم فى الصيد للإشارة إلى نباح الكلاب عندما تشم رائحة الثعلب.

ويتقدم حدث المسرحية بسرعة متزايدة، مثل الصيد، حتى يصل إلى ذروته فى المشهد الأخير، حيث يلبس فولسطاف رأس الظبى بقرنيه، وبمحض إرادته، وينادى زوجة فورد قائلاً "يا ظبيتى" (٥/٥/١٧) ويقول للزوجتين "فاقتسمانى مثل الظبى المسروق" (٥/٥/٢٤). وهكذا فبعد أن اختار لنفسه طائعًا دور أكتيون، ووضع على رأسه القرنين اللذين أرادهما لرأس فورد، تحاصره باقى الشخصيات فى الماصك، ويقمن بقرصه ولسعه بلهيب الشموع، ويفضحه الجميع ويجعلنه فريسة للسخرية والاستهزاء من فورد وإيڤانز وغيرهما. أى إن التحول قد اكتمل، وحدث المسخ الذى أوحت به صورة أكتيون صائد الظباء وكلابه، فاكتمل لشيكسبير بذلك أيضًا مسخ الأسطورة التى يرويها أوڤيد!

٨- كوميديا ام هزلية؟

يتفق النقاد على أن زوجات مرحات أقرب كوميديات شيكسبير إلى الهزلية على الإطلاق، ولا حاجة بى إلى تعديد أسماء النقاد إذ لا خلاف بينهم فى هذا، فالمسرحية حافلة بالحركات العنيفة التى تتسم بها الهزلية، ولكن المسرحية تستخدم مع ذلك لغة خاصة تسمو بها على مستوى الهزل المحض، وخصوصًا فى رواية ما يحدث خارج المسرح ولا نراه من أحداث هزلية، وانظر إلى الصور الشعرية التى يسوقها فولسطاف حين يقص على فورد (المتخفى فى زى بروك) ما حدث له حين ألقاه الخدم فى مياه نهر التيمز:

اصْبِرْ وسأحكى لكَ يا سيد بروك عما كابَدْتُه لإغواء هذه المرأة من أجلك أنت: بينما كنت محشوراً فى السلة جاء اثنان من خدم فورد، وَغْدَانِ من أوغاده، تلبيةً لنداء سيدتهما، حتى يحملا السلة وأنا فيها كأننى ملابس قذرة إلى المغسلة فى داتشيت. حملانى على أكتافهما وقابلا سيدهما الوغد الغيور لدى الباب، فسألهما مرة أو مرتين عما يحملان فى السلة. ولكن القدر الذى كَتَبَ عليه أن يكونَ دَيُّوثًا، كَفَّ يَدَهْ. وهكذا واصل هو تفتيشَ المنزل، وواصلتُ أنا رحلتى باعتبارى ملابسَ قذرة! ولكنْ اسمع ما تلا ذلك يا سيد بروك! لقد كابَدْتُ آلامَ الموتِ بصورٍ ثلاثٍ مختلفة: كانت الأولى خَوْفِى الذى لا يُطَاقُ من أنْ يكشفَ أمرى ذلك الكبشُ الهائج الغيورُ الحقير، والثانية انحشارى فى مكان ضيق منحنيًا كالسيف المرن الذى يتقوس فى علبته فيلمس طرفه مقبضه، إذ انحنيت حتى لامَسَتْ رأسى عَقِبَىَّ، والثالثة انحباسى كأننى شراب أُقفل عليه البَرْميلُ حتى يتخمَّرَ مع الملابس الكريهة الرائحة التى كانت تتخمر هى الأخرى بما فيها من دهون. تصور ذلك! رجل بمثل طبيعتى - لك أن تتصور - رجل تُؤَثِّرُ فيه الحرارةُ كما تؤثر فى الزبد، وما يفتأُ يتعرضُ للانحلالِ والانصهار! لقد نجوتُ من الاختناق بمعجزة! وفى ذِرْوَةِ ذلك الحمَّام الساخن، وأنا أوشك أن أُطْبَخَ فى قِدْرٍ من الزبد مثل الطبيخ

الهولندى، أَلْقَى الرجلان بى فى ماء التيمز البارد فبردتُ وأنا أَتَوَهَّجُ بالحرارة فى ذلك الماء مثـل حُدْوَةَ الحصان! تصوْر ذلك يا سيـد بروك! هذه الحديدة التى احْمَرَّتْ من وَقْدَةِ النار وهى تهِسُّ وتَطِشُّ فى الماء البارد!

(٣/ ٥/ ٨٩ - ١١٤)

وهكذا فـإن الأحداث الـهزلية فى **الزوجات المرحات** تقع من أجل مـا يمكن استثمارها دراميًا فيه، وكذلك من أجل ما تتمتع به من جاذبية خاصة، وهى هنا تصبح مناسبـات، كما يقول هيبارد، لألحان أوبرالية فكاهيـة منثورة (comic prose arias) بمعنى أن إلقاء فـولسطاف فى ماء النهر أتاح لشيكسـبير أن يقدم نسـيجًا بالغ الثراء من الصور الشعرية **الخاصة** به، إذ لا يشاركه أحـد فى خصائص لغتـه التى تتراوح ارتفاعًا وانخفاضًا وفقًا لمن يخاطبه، فهذه المسرحية مما يسمى **مسرحيات الشخصية**، كما يقول كريك، ومن ثم فـإننا دائمًا ما 'نتعامل' مع اللغة التى تعتبر وحسب مـفتاحًا للشخصية بل قرينًا صـادقًا للشخـصيـة، ونحن نذكر مـا قاله بن جـونسون، الكاتب المـسرحى المعاصر لشيكسـبير فى كتابه **حطام الأخشـاب أو المكتشـفات** (انظر **درايدن والشعر المسرحى**، مجدى وهبة ومحمد عنانى، ١٩٦٣، ١٩٨٢، ١٩٩٤) عن اللغة، إذ يقتبس من إرازموس (Erasmus) (ت ١٥٣٥) عبارات يقول فيها:

لا يفصح عن الإنسان خير من لغته: فتكلم حتى أراك. واللغة تنبع من أعمق وأقصى مجاهل ذواتنا، وتمثل صورة والدها وهو الذهن. ولن تجد مرآة تمثل صورة إنسان، أو ما يشبهه الإنسان، أصدق من كلامه.

Ben Jonson, edited by C. H. Herford and Percy and Evelyn Simpson, vol. III, Oxford 1947, p. 652. (cited in Hibbard, p. 44).

وفولسـطاف يتميـز بلغتـه التى تتمـيز بالتلوّن كـما قلت (أى الصـعود والهـبوط) وبالتلوين كذلـك، (أى ثراء النسيج). ولنضرب مـثلاً على التلوّن قـدرة فولسطاف على صيـاغة أبيات من الشـعر يصـعد فى أولها إلى مـصاف الأسلوب الرفـيع وهو يخاطب

خادمه روبين، ثم يهبط حين يخاطب بيستول ونيم إلى لغة أقرب لما يخاطب به الحيوان:

خذْ يا غلامُ هاتين الرسالتينِ وانطَلِقْ بِسُرْعَةْ،
أبْحِرْ كمَا لوْ كنتَ زَوْرَقِى الخَفِيفَ نَحْوَ سَاحِلِ الذَّهَبْ!
ولْتَغْرُبَا يا أيُّها الوَغْدَانِ عَنْ وَجْهِى! ذُوبَا كَحَبَّاتِ البَرَدْ! انْصَرِفَا!
خبًّا على الأظلاف بَحْثًا عَنْ فَتًى يُؤْوِيكُما غَيْرِى! غُورا!

(١/٣/٧٦-٧٩)

والتلوُّن هنا يتضمن تلوينًا أيضًا، فإذا كان التلون واضحًا فى التضاد بين مستوى صورة الزورق المنطلق إلى ساحل الذهب وصورة 'على الأظلاف' (O'th' hoof) المستقاة من الحيوان، فإن التلوين واضح أيضًا فى توالى الصور الشعرية، فساحل الذهب كناية عن الزوجتين، ويليها التشبيه بحبات البرد، ثم الاستعارة المكنية فى 'الأظلاف' ، وأخيراً فى الفعل 'يغور' ، سواء فهمناه بمعناه الفصيح أم العامى المصرى! وانظر كيف ينتقى فولسطاف صوره التى تتميز بهذا التلوين والتلون، فعندما يخبر خدمه أن زوجة فورد رمقته بعينين حصيفتين، وأنه شعر "بشعاع بصرها يسطع أحيانًا على قدمى وأحيانًا أخرى على كرشى الظريف" (١/٣/٥٧) ويرد عليه بيستول بسطر من الشعر يُعَدِّل فيه من هذه الصورة (الشَّمْسُ إذنْ سَطَعَتْ فوقَ الرَّوْث) يصف فولسطاف نظرتها بأنها "تنم عن جوع شديد، حتى أحسست كأن شهوة عينها تلسعنى مثل العدسة التى تشعل النار" وهكذا يلون الصورة بإضافة عنصر جديد إليها، وهو صورة العدسة الحارقة، ثم يأتى بالتشبيه الذى يمهد لصورة ساحل الذهب قائلاً "وهى مثل غيانا عامرة بالذهب والخير الوفير" لكنه لا يلبث أن يزيد من تعقيد الصورة قائلاً "وسأقوم بدور مصادر الأراضى للمرأتين، كما تقومان بدور وزارة الخزانة لى" ثم يردف قائلاً: "ستكونان جزر الهند الشرقية والغربية، ولسوف أتاجر مع هذه وتلك جميعًا" (١/٣/ ٦٠ - ٦٩).

وهذه الصـور المستـقاة من عـالم البحـار والتجـارة تتناقض مع الصور السـائدة فى المسرحية باعتبارها مسرحيـة تدور فى إطار الطبقة الوسطى، وهى صور مستقاة من الحياة المنزلية، ومن الأمثـال الشائعة فى أوساط هذه الطبقة، ومن الآيات الشـهيرة في الكتاب المقدس، والحق أن فولسطاف نفسه يشارك فى هذه الصور السائدة كما يقول **أوليفر**، ولكنه يتفرد بين الشخصيات بصوره الخـاصة أيضًا، بحيث تضيف بعدًا جديدًا يتمثل فى هذه الصور التى توحى باختـلافه عنهم. وسـوف أضرب أمثلة وحسب، وأنا أؤكـد أنها أمثلة وحسب فالنص حافل بالمزيد، كما استخدم مصطلح الصورة الشعرية بالمعنى الذى حددته كارولاين سـبيرجون (Caroline Spurgeon) فى كـتابهـا عن **صور شيكسبير الشعرية ودلالاتها** (١٩٣٥) بمعنى كل صورة خـيالية وإن لم تكن بالضرورة تشـبيهًا أو استـعارة، فـمنها الإشـارة إلى الجبن فى صـور طريفة "يا نحيـلاً مثل شـرائح الجبن" (١/ ١/ ١٢٠) و"كى لا يمسخنى قطعة جبن" (٥/ ٥/ ٨٢) و"حتى لا أُغَصَّ بقطعة جبن مقلى فى الزبد" (٥/ ٥/ ١٣٩) والإشارات الأخرى إلى الجبن (١/ ٢/ ١١) و(٣/ ١/ ١٢٢) و(٢/ ٣/ ٢٨٦) وقس علـى ذلك صـور الزبد "رجل يقطع اللغـة ويقليـهـا فى الزبد" (٥/ ٥/ ١٤٣) و"أوشك أن أُطْبَخَ فى قِدْرٍ من الزبد مثل الطبيخ الهولندى" (٣/ ٥/ ١١٠) و"لنزعت مخى من رأسى ودهنته بالزبد وقدمـته لأحد الكلاب هدية فى عيد رأس السنة" (٣/ ٥/ ٦) والإشارة إلى المخ "هل تركت مخى فى الشمس حتى جف؟" (٥/ ٥/ ١٣٥) والثمار المختلفة "فلتمطر السمـاء ثمار البطاطا الحلوة" (٥/ ٥/ ١٧) و"حتى ألقى موتى رجمًا بجـذور اللِّفْت" (٣/ ٤/ ٨٦) و"فى لون التـوت الأزرق" (٥/ ٥/ ٤٥) و"مثل الكمثرى المجففة" (٤/ ٥/ ٩٤) ومثل الإشـارات إلى المشاغـل المنزلية "لن أسمح له برتق الفتق فى ثروته بأصبع مالى" (٣/ ٢/ ٦٧) و"لقد أصاب الخرق أفضل سترة لديك يا سيد فورد" (٣/ ٥/ ١٣٠-١٣١) و"لن يستطيع الاختـباء فى كيس النقود الصـغير أو علبة الفلفل" (٣/ ٥/ ١٣٥) و"لابس الأقمـشة الويلزية الخـشنة" (٥/ ٥/ ١٦٠-١٦١) وغيرها كثير كما قلت، وسوف يحسهـا القارئ بوضوح، مثلما يشعر بها المشاهد. وأما الإشارات إلى الكتاب المقدس والأمثال الشائعـة فأنا أشرحها فى الحواشى، لأن تركيزى

هنا ينصبُّ على مفهوم الكوميديا الجديد الذى يستخدم عناصر الهزلية دون أن ينحصر فى الطابع الهزلى بفضل التكامل فى رسم الشخصيات كما سوف أبين.

ولننظر إلى موقف فورد الذى يعتبر نموذجًا لهذا التكامل، فهو رجل غيور بالطبع، ولكنه ليس شخصية نمطية للغيور، بل هو شكاك وحسب، وعلته تكمن فى هذا الشك، وهو 'رجل عمل' ، إذ لا يستسلم للشكوك عندما يفضى إليه بيستول بما سمعه من فولسطاف، بل يقرر جلاء الحقيقة بصورة يقول هيبارد إنها تشبه صورة الرهان الذى لابد أن يكسبه، وهكذا يقول فى ختام أول مناجاة له (مونولوج/ حديث منفرد) "فإن ثبت لى أنها شريفة لم يضع جهدى عبثًا، وإن ثبت لى غير ذلك كانت جهودى مثمرة" (٢/ ٢/ ٢١٥-٢١٦). أى إن مقصد فورد هو معرفة الحقيقة وأول مقابلة له مع فولسطاف تضعه فى موقف لا مهرب منه، إذ إن تلك المقابلة تكشف له عما يظن أنه الحقيقة الكاملة، ولكن الحقيقة لا تكتمل إلا بمعرفة نوايا زوجته، وهو جاهل بها! وبعد المقابلة الثانية يكتشف أنه كان على حق، على أية حال، وهو فى الواقع واقع فى شَرَكٍ نصبه لنفسه! ومن ثم يختلط إحساسه بالنصر بإحساسه بالإحباط، الأمر الذى يثمر لنا مونولوجات بديعة وحوارات رشيقة تزخر بالأسئلة البلاغية (الإنكارية) وتتدفق فيها صور الديوث فى تيار متصل يضحكنا لأننا - نحن القراء والمتفرجين - نعرف الحقيقة وندرك ما لا يدركه فورد، أى إننا نضحك لأننا نعرف النتيجة التى لابد منها وهى أن زوجته سوف تطلعه وتقنعه بحقيقة ما كان، فلديها الحصافة ولديها الأدلة والشهود. كما إننا نضحك لتصوره أن زوجته تخونه مع فولسطاف من دون الرجال، ولو كان شابًا وسيمًا جذابًا لاختلف الأمر! وهكذا نجد شخصية تجتمع فيها عناصر الكوميديا لا الهزلية، وأهمها الهواجس التى تعمى البصر، وقدرة الشخصية بسبب تماسكها على التغير(أو ما يسمى اصطلاحًا بالتطور) ومن ثم كان دور فورد على المسرح من أحب الأدوار إلى قلوب الممثلين.

وسوف أكتفى بنموذج آخر لشخصية أخرى اكتملت لها عناصر كوميديا الشخصية بأنقى معانيها، ألا وهى شخصية سلندر، ومن المحال أن نقابل أمثاله فى الهزلية. إن

محاولته خطب ود - ولا أقول خطبة - آن پيدچ، هى الكوميديا الصافية، فهى نموذج للسلوك الخالى من أى مكر أو تظاهر (على عكس جميع الآخرين الذين لا ينفكون يدبرون ويحتالون) ونحن نشهد فيها أقصى درجات 'البله البرىء' الذى يمكن أن يتميز به إنسان على وجه الأرض وربما كانت صفة 'البله' (وأنا أستعيرها من هازليت الذى يصف سلندر بأنه "دفقة جبارة من البله") صفة طبيعية فيه لا علاج لها، ولكنها صفة يخفف منها صدقه وصراحته، ولذلك فنحن لا 'نحتقر' هذا البله بل نرثى له ونشفق عليه، وحين نضحك منه يصدر ضحكنا ممزوجًا بالتعاطف الرحيم. إنه شاب يعجز وحسب عن القيام بدور الخاطب أو المحب الذى رسمه له عمه شالو والقس إيڤانز، وهو عىُّ اللسان، خجول، لم يعتد صحبة النساء، ولا ينطلق لسانه إلا إن تحدث عن الدببة! وما يبديه من خيلاء لا يزيد عن خيلاء البراءة نفسها، وإذا كان النقاد يقولون إن شيكسبير يهاجم الطبقة الأرستوقراطية ممثلة لا فى فولسطاف وحسب بل فى شالو وسلندر (وربما فى فنتون) أيضًا، فإنه هنا لا يجعلنا نشعر بأى ضيق من سلندر، ولا أقول بأى 'نفور' منه.

وسوف أورد ما أراه أدق تحليل لشخصية سلندر، وهو التحليل الذى يقدمه چون دوڤر ويلسون فى كتابه **كوميديا شيكسبير السعيدة** (١٩٦٤)، فهو يصفه أولاً بالبله مثل سائر شخصيات الحمقى الذين تعج بهم الدراما الإليزابيثية ثم يستدرك قائلاً إن سلندر يتمتع إلى جانب 'البله' بصفات أخرى كثيرة، "فهو فخور بأسرته ويعتز بعمه القاضى العظيم شالو" ، واصفًا إياه بأنه "ابن الحسب والنسب أيها القس المحترم! وهو يقرن توقيعه بلقب الأسرة الكريمة على كل حوالة مالية، أو وصل بسداد الدين، أو وصل مخالصة، أو صك التزام!" (١/ ١/ ٧ - ٩) كما يعتز سلندر بحسبه ونسبه، فيطلب من خادمه سيمپل أن يذهب 'ليخدم' عمه شالو قائلاً:

أحيانًا ما يحتاج قاضى الصلح إلى استعارة خادم صديقه. لا يزيد عدد خدمى اليوم عن ثلاثة، وغلام صغير، وذلك حتى تموت أمى. ولكن ذلك لا يهم. فأنا أعيش حياة الفقراء ممن يتمتعون بكرم المحتد.

ويعلق ويلسون على ذلك قـائلاً إن هذه العبارات الأخـيرة وحدها تكفى لاستـمالة قلوبنا إليه وحبه ولو لم يقل غـيرها فى المسرحية، إذ إنه قد عبـر بصراحة ساذجة عن الأفكار الخبيثـة التى يضمرها كثير ممن ينتظرون وفـاة والديهم حتى يرثوهم. ويضيف قائلاً "وما أعمق الطابع الإنسانى الذى يميز مشيته فى تبختر عندما يقابل الفتاة التى قُدِّرَ له أن يخطب ودها! لســوف يبين لها أنه يخـتلف عن غيره من الـناس ويرفض أن يتبع الآخرين لتناول العشاء، ويتـفاخر بأنه ماهر فى 'اللعب بالسيف والخنجر'. ويفضى إليها باستمتـاعه بلعبة الرهان على الدببة والكلاب" ظانًا بأنه بذلك سوف يكشف لها عن سمو مـعدنه! "وهكذا بعد إحـراز انتصاره الصغـير، تنجح فى الدخول معـه حتى يتعشى - و'تتعشى' هى به!" .

ويُلمح ويلسون إلى ما لم يعره المحدثون اهتمامًا فى هذه الشخصية الطريفة الصادقة حقًا، ألا وهو أن لسلندر قلبًا خفاقًا قادرًا على الحب، فهو يقع فى غرام آن بيدج حقًا، حتى أنه يغفل عن كل ما يدور حوله بين إيڤانز وكايوس فى حقول فروجمور (٣/ ١) وكل ما يستطيعه هو أن يـتنهد فى حسرة وشوق هاتفًا: "ما أحلاك يا آن بيدج!" ومع ذلك فعندمـا يجد الجد ويطلب إليـه عمه أن يخطبهـا (٣/ ٤) يتعثـر سلندر ويقدم إلينا مشهدًا من أطرف المـشاهد الكوميدية، حيث يمتزج الضحك فـيه بالإشفاق على سلندر (ص ٨٤ - ٨٧).

وأرجو ألا يُفهم من هذا العرض السريع للجدل الدائر حـول ما إذا كانت المسرحية كومـيديا أم هزلية، وترجيـحى للجمع بينهمـا فيهـا، أن فى هذا أو ذاك الحط من شأن الهزلية كنوع مسرحى تمتد جذوره فى التاريخ المسرحى منذ القدم، وقد أسعدنى بعد أن كدت أن أنتهى من هذه المـقدمة أن قرأت مقالاً نقـديا عن مسرحية حديثـة، أتت فيها الباحثة نهـاد صليحة (Selaiha) بما أرى فيـه خير إيضاح لطبـيعة الهزليـة، كأنما لرد اعتبـارها عند الذين يفضلون التراجيديا (مـثل النقاد الذين شاهدوا **زوجات مرحات** عند عرضها فى مسرح الطليعة بالقاهرة فـاستهجنوا ما بها من هزل واستكثروا أن يصدر ذلك عن قلم شيكسبيـر وأن أزيد أنا الطين بلة فأقدم الهزل بالعامية). وتبـدأ صليحة الدراسة قائلة:

لا يفوق الـهزليةَ الفـاقعـةَ شيءٌ فى قدرتهـا على الكشف عن الطابع العـبثى المتـأصل فى حياتنا، فـما الهزليـة إلا أن يجد المـرء نفسه فى غـير المكان الصحـيح وغيـر الوقت الصحـيح وأن يُضطر إلى ارتداء قناع، أو عدة أقـنعة متوالية، وإلى أن يرتجل نصًا جديدًا، أو قل كلمات جـديدة تناسب الموقف الذى لم يتوقع أن يجد نفسـه فيه، وأن يجعل كلماته تبدو طبيعـية ومعقولة. وفى الهزليـة تصبح المصادفـة هى القاعدة، وتكتسب الأشـياء الجامـدة حياة خاصة بهـا، وإرادة خاصة بها، كمـا يتعرض ذكاء الإنســان اللماح، وكذلك قدرته على تطويع ذاته ومـرونته، إلى أقسى اختبـار ممكن، بل ويصل به إلى حد الانهيار. وعندما تجتهد الشخـصيات لتخليص أنفسها من طوفان الأحداث غير المتوقعة، تتحول إلى دُمىً تتـحكم فيها قوى خفية، فإذا بالزمن والمكان لا يقومان بوظائفهما السياقية المعتادة، بل يحتلان موقع الصدارة ويكتسبان قوة خاصة بهما، ويصبحان قـوى درامية فعالة. وهذا هو الذى يُقَرِّبُ الهزلية كنوع أدبى من التراچيـديا، على الرغم مما شـاب الهزلية طويلاً من احتـقار، ومن استعمـال اللفظ للحط من شأن أى عمل مسرحى. ففى المـأساة وفى الهزلية جميعًا يصبح البشر لُعبًا تلهو بهـا قوى خفية... وإذا كانت الغاية القصوى للمأساة المصالحة بين 'الأرباب' والبشر من خلال الخـوف والشفقة، والألم والمعاناة، وقبـول هذه المعاناة واحتضانها، فـإن الهزلية نوع أدبى يفصح عن سخـرية أشد مرارة، وعن درايـة أكبر بطبـيعة هذه الدنيـا، ويحقق عند كـبار مبدعى هذا النوع قبولاً رواقيًا يشبه قبول سيزيف لمصيره من خلال الضحك الذى يطهر النفس.

وتمضى صليـحة فى عرض هذه النظرة الشـاقبة، مـؤكدة أن "البُعد الفلسفى للهزلية باعتبارها صورة استعارية للحياة" لم يُكْتَشَفْ إلا منذ عهد قريب، وموضحة أن الجوانب العبثية فى هذا الـنوع الأدبى كانت أيضًا مصدر قوته وشعبيتـه وصموده، حتى تصل إلى نشأة مسـرح العبث ومن خَلَفُوا كتابه ممن صـوروا الطابع التعسفى للحيـاة وانعدام معنى عمل الإنسان وكلامه.

(الأهرام ويكلى، ملحق الثقافة، ص ٤، ٦ ديسمبر ٢٠٠٧)

٩- البناء:

إن رسم شخصيتى فورد وسلندر، والطابع الواقعى الذى يتسم به سلوكهما، والإبداع الفنى والمبتكر فى استخدام دافع الثأر والأساطير الكلاسيكية، دلائل على أن هذه كوميديا فى المقام الأول، مهما يكن بها من عناصر الهزلية، ويدعم ذلك قطعًا بناء المسرحية الذى يتميز بالتركيب الشديد والدقيق. فإذا تغاضينا مؤقتًا عن الحبكات الثانوية المتعددة، استطعنا أن نلمح خيطين رئيسيين فى نسيج هذه المسرحية، الخيط الأول مُضَفَّرٌ من انتقام الزوجتين من فولسطاف ومن تنكر فورد ابتغاء استكشاف نوايا فولسطاف الخبيثة، والخيط الثانى قصة آن بيدج وخُطَّابها الثلاثة، سلندر وكايوس وفنتون. ومن حيث الحدث الدرامى يحرص شيكسبير على الفصل بين الخيطين حتى المشهد الأخير، حيث يُضَفَّران فى بعضهما البعض، ويتضح تأثير كل منهما فى الآخر: إذ إن فضح فولسطاف فى الماصك يهيئ الفرصة لقيام فنتون وآن بيدج بالفرار معًا وعقد قرانهما فى الليلة نفسها. وعندما يعود سلندر ثم كايوس بعد اكتشاف الخدعة التى حيكت ضد كل منهما، ويعود فنتون مع آن بعد زواجهما، يكون ذلك بشرى لتحرر فولسطاف من 'التعذيب' الذى تعرض له، ويهيئ له قدرًا محدودًا من الإحساس بأنه ثأر لنفسه ممن خدعوه وتحايلوا عليه، قائلاً لهم: "لكم يسرنى من بعد أن دبرتم المكيدة التى أصبتمونى بالسهام فيها أن سهمكم فى هذه الرمية طاش!" (٥/٥/٢٢٨-٢٢٩).

وأسلوب شيكسبير فى البناء يعتمد على المناوبة بين أجزاء هذين الحدثين اللذين يمثلان الخيطين اللذين أشرت إليهما، وهذا التناوب بين الخيطين يعتبر تضفيرًا لهما فى النسيج الواحد، حتى يمكننا أن نعتبر أنهما يمثلان حدثًا 'كبيرًا' واحدًا، على نحو ما يفعله شيكسبير فى معظم أعماله، وإذا كان كريك يشير إلى هذه الظاهرة باسم 'تعدد الحدث' (multiple action) فإننى أفضل تعبير 'التناوب' (alternating action) لأنه أدق وأقرب إلى وصف ما يحدث، ورفضى لفكرة التعدد يقوم على اشتراك معظم شخصيات المسرحية فى الخيطين، ولنأخذ مثلاً زوجة بيدج التى تلعب دور صفية زوجة فورد وخليلتها وشريكتها فى الإيقاع بفولسطاف، ولكنها كذلك تدبر مع الدكتور كايوس

خطة 'اختطاف' ابنتها أثناء الماصك، والسيدة كويكلى تلـعب دور مدبرة منزل الدكتور كايوس ودور الوسـيط ما بين زوجـة فورد وفولـسطاف، وكايوس وإيڤانز يلعبان دور الخاطبين المتنافسين للظفر بآن پيدج ودور الصديقين العاقلين إزاء شكوك فورد وإصراره على تفتيشهما منزله بحثًا عن فولسطاف، وإيڤانز يلعب دور المبارز الفاشل والخاطب الفاشل والأستاذ الذى يلقن للطفل وليم درسًا فى قواعد اللغة اللاتينية، والطبيب كايوس خاطب فاشل ومبارز فاشل وهمزة الوصل بين البلدة والبلاط الملكى، فهو يعالج اللوردات والكبراء من أعـيان المملكة، وصاحب الفندق يـدبر أمر المبارزة الفـاشلة، ويساعد فنتون فى زواجـه خلسة من آن پيدج، ويتعرض مثل غيره لخداع إيڤانز وكايوس.

ولكن أوضح ما يربط بين الخـيطين هو اشتراكهـما فى ثيمة واحـدة، ألمحت إلى طرف منها فـى مستـهل هذه المقدمـة وهى ثيمـة الثأر، ومن أطرافـها الأخرى اشـتراك فولسطاف وفنتون (قطبى الخيطين) فى سمة واحـدة، وهى الانتماء إلى الطبقة العليا، أو إحدى درجات الطبقة العليا، ولا أقول الأرستـوقراطية، ويحلل هيبارد أوجه ارتباط أقوى بين فـولسطاف وفنتون، فـيعرض أولاً لمـوقف پيدج من تفـضيله سلندر زوجًا لابـنته، ورفض ابنته الزواج منه على نحو ما نرى فى قولها:

هذا اختيارُ والدى! إذا اكْتَسَتْ نَقَائصُ الإنْسانِ

مَهْمَا كان حَجْمُها وقُبْحُهَا ثَوْبًا مِنَ الأمْوَالِ قَدْ تَغْدُو جَمِيلَةْ!

(٣/ ٤/ ٣١-٣٢)

وإشارة پيـدج إلى تفضيل زوجـته للطبيب كايوس، ومـا يليها من دفـاع صاحب الفندق عن فنتون راجيًا أن يفوز فنتون ويتزوج آن ، وردّ پيدج قائلاً:

لن يكون ذلك برضاى! قطعًا! فليس لذلك السيد الشريف مال، وكان ملازمًا لصحبة الأميـر المنفلت العيار ورفيقة پوينز. إن مكانته الاجتمـاعية أرفع مما يصلح لنا، وتربيتـه فى البلاط أعلى مما يناسـبنا! لا لا! لن أسمح له بِرَتْقِ

الفَتَى فى ثَرْوَتِهِ بأصبَعِ مَالى! إن كان يريد أن يتزوجـها فليأخُذْها دون صَدَاقِ العروس! فَمَنْحُ ذلك المالِ مرهونٌ برضاى، ورضاى ليس من نصيبه.

(٣/٢/٦٤ - ٧٠)

ثم يعلق هيبارد قائلاً إن الكثيرين يرون أن ملاحظة پيدچ حول ارتباط فنتون بالأمير هال وپوينز ترمى إلى تحديد زمن المـسرحية بأنه مطلع القرن الخامس عـشر، فإذا صح ذلك فالإشارة لا تنجح فـى هذا على الإطلاق، ما دام باقى الكوميديا يؤكـد أن أحداثها تدور فى عصر شيكسبير نفسه. ثم يردف قائلاً:

والأرجح فى نظرى أن الإشارة تقصد إلى تحقيق غايتين، الأولى إقامة الرابطة مـا بين فنتـون وبين الرفـيق الآخـر للأميـر وپوينز، ألا وهو السيـر چون فولسطاف. فإن فنتون مثل فـولسطاف يعوزه المال، وارتباطه فى أيام الصخب اللاهى بالأمير دفعه إلى التبذير وفقدان مـعظم ثروته، ويعترف فنتون لحبيبته آن فى مستهل المـشهد الرابع من الفصل الثالث (وهو المشـهد الوحيد الذى ينفرد فيـه بها ولو لدقائق) بأن اشتباه أبيـها فى وجود دافع 'الاسترزاق' لديه كـان له أساس من الصـحـة فى البداية، وأن أمـوال پيـدچ هى التى جعلتـه يطلبها، ثم يؤكد لها أنه 'تحوّل' بعد ذلك فبات يرى أن الفتاة فى ذاتها هى الذهب الحقيقى، وأنه يطلبها الآن لنفسهـا فقط. وهكذا فإن شيكسبير يقصد إقامة التـضاد بوضوح بين فنتون، العربيـد التائب، الذى يتزوج بدافع الحب وحـده ويلقى 'موعظة' فى ذلك المـوضـوع تُشرِّف أى كـاهن پيـوريتـانى (٥/٥/٢١٤ - ٢٢٢) وبين فـولسطاف الـذى يمـثل ابن آدم القـديم الذى لا يتوب ومن المحال أن يتوب.

(ص ٣٧ - ٣٨)

ولا تهمنا الغاية الثانية التى يقول هيبارد إن شيكسـبير أراد تحقيقها من الإشارة إلى الأميـر هال وهى أن ينفى عن المسرحـية 'إسقاطًا' واضحًا إلى قصـة حقيقية مـعاصرة

للشاعر (سواء كان قد كتب المسرحية فى عام ١٥٩٩ أو قبل ذلك) وهى قصة الغرام بين اللورد كومتون (نظير فنتون) وإليزابيث سبنسر (نظيرة آن) ووالدها (نظير بيدج). ولا يهمنا فى هذه الإشارة إلى الأحداث المعاصرة التى يتوسع هيارد فى تحليلها إلا ما فعله شيكسبير من نقل الحادثة من الطبقة الأرستوقراطية إلى الطبقة المتوسطة. وهو يورد فى آخر تحليله تعليقًا ساخرًا يقول فيه إن معظم الناس فى ذلك الوقت كانوا يبدون التعاطف مع الحبيبين "وهم عادة ما يتعاطفون مع المحبين عندما لا يكونان من أبنائهما" (ص ٤١).

ولكن البناء الذى يعتمد على الشخصيات يعتمد على هيكل أكبر، وهو هيكل شائع فى شيكسبير، ويقول وليم جرين (١٩٦٢) إنه يعتمد على ما يسميه وجود العوامل المتداخلة، مثل الحلقات المتداخلة، بمعنى أن كلا منها يقع داخل حلقة أكبر. ويستخدم جرين المصطلحات التى أتى بها هارى ليفين (Levin) عام ١٩٥٢ فى وصف مثل هذا الهيكل البنائى الذى يعتمد على حدث شامل أو عام يمكن تسميته "الإطار" (The Overreacher) وهو هنا "الحفل الكبير" فى قلعة وندسور، مثلما كان فى حلم ليلة صيف الاحتفال بزواج ثيسيوس وهيبوليتا، ويتحول هذا الإطار فى المسرحية إلى 'المناسبة' أو الحبكة الخارجية (بمعنى الحلقة الكبرى التى تضم الحلقات الأصغر) ويسميها جرين 'الحبكة الفوقية' أى (Overplot) وفى داخلها توجد حلقة كبيرة ولكنها أصغر، وهى الحبكة الرئيسية (main plot) وهى هنا ما يفعله فولسطاف وما تفعله الزوجتان به، وداخل هذه الحلقة حلقة أصغر هى الحبكة الثانوية (underplot) وهى قصة الحب ما بين فنتون والآنسة آن بيدج. والغريب أن جرين يفضل المصطلح الإنجليزى الذى استخدمه درايدن فى القرن السابع عشر على المصطلح الحديث الذى حل محله الآن وهو (subplot) الذى يمكننا أن نصفه 'بالحبكة الفرعية'. ويقول جرين إن بعض الشخصيات تنتقل أو تتنقل ما بين الحبكات، مثل الدكتور كايوس الذى يقول لنا إنه ذاهب إلى حفل البلاط الملكى، (١/ ٤/ ٥٥) وقبلها يشير إلى "الحفل الكبير" (١/ ٤/ ٤٧) ولكن جرين لا يذكر صلة ذلك بالماصك الختامى الذى يرمز بوضوح إلى

الحفل أو العرض المخصص للبلاط، بحيث يرتبط مستهل المسرحية بخاتمتها، مثلما ترتبط بداية حلم ليلة صيف بخاتمتها فى إطار "الحبكة الفوقية".

ومن الواضح أن الحبكة الرئيسية تتصل بالحبكات الفرعية، كما أوضحت فى قسم سابق، من خلال وحدة 'الفكرة' أو 'الثيمة' التى تتمثل فى الخداع، وأضيف إلى ما قاله النقاد أن الحبكات الفرعية تعتبر أيضًا تنويعات على الحبكة الرئيسية، مثلما قلت إن الثيمات الفرعية تنويعات على الثيمة الرئيسية، وما دامت الدراما تعتمد على 'الحدث' فإن كل ثيمة تتجسد أمامنا على المسرح فى حدث يتصل بنائيًا بغيره من الأحداث ويصب فى الحبكة الرئيسية، وهى تؤكد 'الحبكة الفوقية' إذا استعرنا تعبير جرين، أو الإطار العام، والإطار العام هنا هو مجتمع وندسور المغلق فى مواجهة البلاط الملكى الذى يقوم مثل سائر شئون السياسة على العلانية و'الإعلان'. فالحبكة الفرعية التى تبدأ بها المسرحية، وهى شكوى شالو من قيام فولسطاف أو رجاله بسرقة غزلانه تدفعه إلى اعتزام رفع القضية أمام مجلس القضاء الأعلى، وهو المجلس الذى يضم 'مجلس الخاصة الملكية' إلى جانب اثنين من القضاة، أى تدفعه إلى الإعلان عما حدث له، وفولسطاف يرى أن هذا سيجر عليه السخرية والتهكم، قائلاً له "الأفضل أن تتكتم الأمر.. فلو عرف أعضاء المجلس بهذا لسخروا منك" (١/١/١١١-١١٢) وزوجة پيدج تؤكد هذه العلاقة بين التكتم والعلانية، ففى العلانية فضح وإشاعة الأقاويل على ألسنة الملأ، حتى ولو كان المتهم بريئًا، إذ تقول لزوجة فورد "لقد جلبت لنفسك العار! وأضعت مستقبلك وخربت بيتك بيدك!" (١/١/٨٨ - ٨٩) وتفسر ذلك قائلة "زوجك قادم يا امرأة، ومعه كل رجالات وندسور، للبحث عن رجل يقول إنه هنا الآن فى المنزل، وإنه جاء برضاك حتى يقضى وطره منك فى غياب زوجك! لقد خربت بيتك!" (١/١/٩٩-١٠٠) وتعود بعد ذلك إلى تأكيد تأثير العلانية فى القضية: "جلبت العار والشنار على نفسك" (٤/٢/٣٩).

واشتراك الجنسين فى الإحساس بأهمية العلانية وارتباط الشرف أو المكانة الاجتماعية بما يراه الناس وما يقولونه ينفى ما تزعمه كاثرين ريتشاردسون (٢٠٠٥) من

أن الصلة بين مشاجرة شالو وفولسطاف بشأن سرقة الغزلان، وبين تنافس كايوس وإيڤانز فى قضية آن بيدج، وبين المشهد الأخير الذى يُفضح فيه فولسطاف، تؤكد أن الذى يُحَاكَمُ علنًا هو شرف الرجل، أو ما تسميه هى 'الشرف الذكورى' (ص ٥٢): فالجنسان يشتركان فى الإحساس بأهمية 'السمعة'، وخصوصًا فى مجتمع وندسور المغلق، وكل حبكة ثانوية تعتبر تنويعًا من الناحية البنائية، كما قلت، على الحادث فى الحبكة الرئيسية القائمة على الخداع. ويؤكد هذا بيدج عندما يقول:

وَلْنَدْعُ زَوْجَتَيْنا مِنْ جَديدٍ كىْ تُشَارِكَانا لُعْبَةً عَلَنِيَّةْ

فَتَضْرِبَا الغَدَاةَ مَوْعِدًا لذلكَ البَدِينِ الهَرِمِ!

وعندها يكونُ فُضْحُهُ ودَمْغُهُ بالعَارْ.

(٤/٤/١٣ - ١٥)

والأحداث التى تمثل الحبكات الثانوية ترتبط فيما بينها أيضًا بفكرة اللهو واللعب، ولابد أن يكون هذا اللهو ذا غاية تتجاوز التسرية لتؤكد تثبيت القيم الأخلاقية للمجتمع المغلق فى مواجهة المجتمع الأكبر الذى يرمز له البلاط. وتتفاوت الألفاظ التى تشير إلى هذا اللهو ما بين التسرية والسخرية والضحك والاستهزاء، ولكنها تصب جميعًا، من الناحية البنائية، فى أحداث الحبكة الرئيسية. ففى الفصل الثالث نرى فورد واثقًا من إمكان مفاجأة زوجته فى وضع مخل، لكنه لا يدرك أنه سواءً نجح أم أخفق فى 'ضبطها' مع عشيقها، فسوف يصبح هدفًا للسخرية، أى إنه إذا نجح قيل إنه ديوث، وإذا فشل قيل إنه يعانى من 'الغيرة المَرَضية'، بل يرى فى محاولة فضح زوجته لهوًا وتسرية! إنه يقول لأصدقائه "فلقد أعددت لكم إلى جانب الطعام والشراب شيئًا من اللهو واللعب! سوف أريكم أحد عجائب المخلوقات!" (٣/٢/٧٢ - ٧٣). ثم يقول فى المشهد التالى "إن وجدتم أننى أشك بلا سبب، فمن حقكم أن تهزءوا وتلعبوا بى ثم تسخروا وتتندروا بى، فأنا أستحق ذلك" (٣/٣/١٣٩ - ١٤٠) وعندما يصل الجميع

إلى المنزل يقول لهم "اصعدوا أيها السادة، وسوف ترون اللعبة التى أعددتها لتسريتكم بعد قليل!" (٣/٣/ ١٥٤ - ١٥٥) وتشاركه فى هـذه النظرة زوجة پيدج التى تقول فـيما بعد إن فورد قد حرم أصحابه من اللهو بالصيد حتى يثبت لهم صحة شكوكه (٤/ ٢/ ٣١ - ٣٢) وهو ما يعتبره فورد لهواً وتسرية، والمفارقة الكامنة هنا تربط ما بين قصة فورد، أو الحدث من وجـهة نظره باعتـباره حبكة فـرعية، وبين فـولسطاف الذى تمثل قصـته الحدث الرئيسى، أو الحـبكة الرئيسية، فمـثلما يضحك الجميع فـعلاً من فولسطاف فى النهاية، يضحك أصدقاء فورد منه بسبب غيـرته التى يرونها مبالغًا فيها، وهو يقر بذلك ولا ينكره "فإذا لم أجد ما أطلبـه، لا تتسامحوا مع مغالاتـى، واتخذونى مادة للضحك واللهو حول موائدكـم، بل واضربوا بى الأمثال! قولوا غيور مـثل فورد الذى يبحث فى بندقة فارغة عن عشيق زوجته!" (٤/ ٢/ ١٥١ - ١٥٤). والواقع أننا نضـحك من فورد قبل أن نضحك آخـر الأمر من فولسطاف، لا بسبب ما تعـرض له من خداع بل بسبب سلوكه الذى يطعن فى قيم المجـتمع، وهو يُعاقب بسخرية المجتـمع منه، مثلما يُعاقب فولسطاف آخر الأمر.

وهكذا نجد أن لدينا حبكة ثانوية أو فرعية، ما دامت مـتفرعة من الحبكة الرئيسية، تتمـثل فى تنكر فورد فى زى بروك، وفى لغـته وأفـعاله التى تثيـر السخـرية، وتتصل بغيرها من الحبكات مثل قصة الدكتور كايوس والكاهن إيڤانز، وقصة صاحب الفندق والخيول المـسروقة، وقصة فنتـون والآنسة آن پيدج، وقصة شـالو وسلندر منذ البداية، وقصة وساطـة السيدة كويكلى فى استمـالة قلب الخطاب الثلاثة جميعًا إليـها واعدة كلا منهم أنهـا سوف تمكنه من الظفـر بالآنسة آن پيـدج، وكذلك، بطبـيعـة الحال قـصة الزوجتين 'المرحتين' وما دبرتاه لعقاب فولسطاف، بل وقصة رجال فولسطاف أنفسهم!

١٠- الماصك:

سبق لى أن تحدثت عن **الماصك** باعتباره نوعًا أدبيًا فى مقدمتى لترجمة **العاصفة** (القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٢ - ٢٦) ولذلك فلن أعود للحـديث عنه إلا فى إطار المشهد الأخيـر فى هذه المسـرحيـة، موضـحًا ما سبق أن ألـمحت إليه إلـماحًا عن **الماصك**

والماصك المضاد (anti-masque). **والماصك**، كما هو معروف، عرض موسيقى راقص يقدم فى احتفال خاص، وبمناسبة معينة، ومن أهم سماته التوسل بالرمز وبعض العبارات التى تقبل أكثر من تفسير أو قد تتميز عمداً بالغموض، تأثراً بالتقاليد الدرامية القديمة التى كانت تربط ما بين الدراما الممثلة على المسرح ودراما الحياة الإنسانية نفسها، حتى تتيح للشاعر الإيحاء بشتى المعانى التى قد لا تقدر الكلمات على نقلها. ومن أهم سمات **الماصك** أيضاً وجود منطوق ومسكوت عنه، وعادة ما يكون المسكوت عنه أفعل أثراً من المنطوق، وأما **الماصك المضاد** فكان عادة ما يصور تهديداً لنظام قائم، مهما يكن، ويثير نفور الجمهور من بوادر الخلل الذى يوحى بها ذلك العرض، ثم ينقلب الوضع ويدخل أبطال **الماصك** الأساسى فتعود المياه إلى مجاريها.

وإذا صح ما قيل من أن هذا المشهد الأخير كان جزءاً من **ماصك** مستقل قدمه شيكسبير فى احتفال تنصيب فرسان الجارتر فى ١٥٩٧، سواء كانت الملكة قد حضرته أم لم تحضره (من الناحية التاريخية) وأن شيكسبير أدرجه فى مسرحيته، أو حتى بنى صورة المسرحية الأولى عليه، كما يقول دوفر ويلسون فى الكتاب الذى أشرت إليه آنفاً، وكثير من النقاد من بعده (وعلى رأسهم هيبارد وملكيورى)، فإنه قد عدَّله تعديلاً جذرياً حتى يناسب أحداث المسرحية الجديدة فى عام ١٥٩٩. وأهم سمات هذا التعديل هو جعل فولسطاف يمثل **الماصك المضاد**، فهو الشخصية التى تمثل تهديداً لنظام مجتمع وندسور، مجتمع الطبقة المتوسطة بقيمها التى أشرت إليها من قبل، وجعل 'المسكوت عنه' إعلاء شأن هذه القيم فى مواجهة الزيف والنفاق الذى يسود البلاط الملكى.

فمن ناحية البناء نرى أن أفراد المجتمع الصغير من الرجال كانوا منفصلين، كما تقول كاثرين ريتشاردسون، عن أفراده من النساء، بحيث كانت كل مجموعة شبه مستقلة، ولا تتضمن المسرحية إلا مشاهد قليلة تجمع بينهما، بل إنه عندما كان أفراد المجموعتين يتبادلون الحوار، كانوا "يتحركون فى اتجاهين مختلفين" (ص ٥٤) فالرجال فى البداية يناقشون الزواج، والنساء مشغولات بإعداد الطعام، وعندما يبحث الرجال عن 'العشيق' الموهوم، تعمل الزوجتان جاهدتين على 'تسريبه' من المنزل. لكنه ما إن

يعلن فورد 'توبته' وإقلاعه عن الغيرة، حتى تنضم المجموعتان بانضمام الحبكات الثانوية كلها فى تيار واحد يتبلور فى **الماصك والماصك المضاد**، فإذا بمجتمع وندسور كله وقد شرع يعمل يَدًا واحدةً، وإن استمرت 'المكائد' المتبادلة حتى النهاية، خصوصًا محاولة پيدج وزوجته خداع بعضهما البعض فيما يتعلق بزواج ابنتهما.

وإدراج **الماصك** فى المسرحية الجديدة معناه الإعداد له بعدة مشاهد، وهى ٥/١، و٥/٢، و٥/٣، ٥/٤، التى حذفها شيكسبير من النص المطبوع الأول عام ١٦٠٢ تحقيقًا 'للانسيابية' فى الحبكة الرئيسية ثم أعيدت إلى النص فى طبعة الفوليو الكاملة بعد ذلك (١٦٢٣)، ولابد منها هنا حتى تحقق الترابط بين **الماصك المضاد** (الذى يمهد له فولسطاف فى ٥/١ وتمهد له الزوجتان فى ٥/٣ وپيدج وسلندر وشالو فى ٥/٢، وأخيرًا إيڤانز فى ٥/٤) وبين **الماصك** الذى يبدأ بما يشبه المسرحية داخل المسرحية، إذ يبدأ فولسطاف المشهد ٥/٥ بالمناجاة التى اقتبست منها جزءًا فى القسم الخاص بدراما الثأر من هذه المقدمة، وحالما يلتقى مع الزوجتين يبدأ العرض.

وعندما ينطلق العرض المسرحى يتضح لنا أننا انتقلنا إلى جو مختلف تمامًا، إذ يتحول المشهد إلى النظم، وهو الذى يتميز فى **الماصك** بالعبارات النمطية، وإصدار النداءات والأوامر والنواهى، والتعبير عن الدهشة والعجب، وقد يشارك جمهور البلاط الذى يشهد **الماصك** فى ألوان معقدة من الرقص على أنغام الموسيقى. ولكننا بدلاً من أن نرى الآنسة آن فى دور 'مليكة كل الجان' ، كما ذكر فنتون لصاحب الفندق، نجد أن السيدة كويكلى هى التى تقوم بهذا الدور، وإذا بها تخاطب جنياتها فى 'بلاطها' الخاص بأبيات مقفاة تشبه المزدوجات:

يا جِنِّيَّاتُ أيا سَوْدَاءُ ويا شَهْبَاءُ ويا خَضْرَاءُ وبَيْضَاءْ

يا مَنْ تَرْقُصْنَ بِضَوْءِ القَمَرِ وفى لَيْلَتِنَا الظَّلْمَاءْ

يا أَيْتَامُ وَرِثْـنَ مَهَامَّ الأَقْدارِ المكتــوبةْ

الآن عَلَيْكُنَّ أداءُ مَهَامِّ اللَّيلِ المَحْسُوبَةْ

(٥/٥/٣٧ - ٤٠)

أى إننا نشهد هنا 'بلاط' الخيال عند الطبقة المتوسطة الذى يضاهى البلاط الملكى الحقيقى، وخصـوصًا بسبب الموقع الذى اختاره شيكسبير لـه وهو منتزه وندسور الكبير الذى يشار إليـه عادة باسم غـابة وندسور (The Great Windsor Park, Windsor Forest) وتقع هذه الغابة ما بين المدينة والقصـر الملكى بحيث تمثل فاصلاً ورابطًا فى الوقت نفسـه بين المدينة والقـصر، أو بين الشعب والحـكام، وتُشَبِّه كويكلى 'حلقات الجنيات' - وهى التى يتـصـور الناس وجـودها علـى الكلأ وينسـبـونهـا إلى الجن - بالحلقات التى تزين أوسمة الجارتر، وهى تأمر جنياتها بأن يكتبن شعار وسام الجارتر، وهو "العار على من يقصدنا بأذى/ بزهور حمـراء وزرقاء وبيضاء وذات شذى/ ومنمنمة كاليـاقوت الأصفـر واللؤلؤ بنسيج جـذاب/ كوسام الجـارتر فى سيـقان الفرسـان الغر الأنساب" (٥/٥/٦٩ - ٧٢). والشـعار الذى أشـرت إليه فـرنسى الأصل ولكنه دخل اللغة الإنجليزية وهو (*Honi soit qui mal y pense*) ويمكن ترجمتـه ترجمة أخرى تتفق مع أحداث المسرحية وهى "العار على من ظن بنا ظن السوء" بدلاً من "العار على من يقصدنا بأذى" ، بحيث يتفق مع ما أعلنته زوجة بيدج من قبل:

وستُثْبِتُ فِعْلاً أنَّ الزَّوْجَةَ قد تَلْجأُ للمَرَحِ ولِلْمكرِ

لكنْ لا تَفْقِدُ أبدًا أَسْبَاب العِفَّةِ والطُّهْرِ

(٤/٢/٩٩-١٠٠)

وبهذا يقيم **الماصك** علاقة أخرى بيـن فورد وفولسطاف، فالأخير قصـد الزوجتين بسوء، والأول ظن بـزوجته ظن السـوء، كمـا يقيم **الماصك** علاقـة تمازج بين النظم

والنثر، باعتبـار النظم رمز الاتساق و"الانتظام" والنثر رمز الحـرية والانطلاق، وكذلك بين الشعر والنثر، باعـتبار الشعر فنًا ساميًا رفيـعًا يتطلب مستوى لـغويًا مهذبًا نـقيًا، والنثر لغة العامة التى قد تنزلق إلى مهاوى السوقية والانحطاط، فالجنيات يغنين:

تَـبًّا لخطيئتِهِ فـى العِشْق
تَـبًّا لِلشَّهْـوَةِ والفِسْـق
ما الشَّهْوَةُ إلا نَارُ الدَّمْ
تُلْهِبُهَا رَغَبَـاتُ الإثْـمْ
ويُغَذِّيها القَلْبُ فَتَصْعَدُ أَلْسِنَةُ اللَّهَبِ المَوَّارْ
وتَهُبُّ رِيَاحُ الأفْكَارِ فَتَعْلُو فَـوقَ الأفْكَارْ

(٥/٥/٩٤ - ٩٨)

ويقول فورد:

لا يَهْـدِى القَلْبَ بِدُنْيَا الحُـبِّ لَدَيْنَا غَيْرُ المُقْتَدِرِ الجَبَّارْ
إنَّا نَبْتَاعُ الأَرْضَ بِمَالٍ لكنَّا نَبْتَاعُ الزَّوْجَاتِ مِنَ الأَقْدَارْ

(٥/٥/٢٢٦-٢٢٧)

وما بين الشـعر والنظم مسـافة واضحة، تمـاثلها المسافـة التى تفصلهمـا معًا عن درجات النثر المختلفة، وانظر الحوار التالى:

فولسطاف: هل جـاء اليـوم الذى يهـزأ بى رجل يُقَطِّع اللغـة ويقليـهـا فى الزبد؟..

زوجة بيدج: هل تتصور أننا لو كنا اقتلعنا الفضيلة من قلبينا وقَبِلْنَا نَبْذَ التقوى ودخولَ النار، أنَّا كنَّا نتخذك أنت من دون الرجال عشيقًا؟

فـــــورد: تختاران قصعةَ عصيدة؟ 'شوالاً' من الكتّان؟

زوجة بيدج: أو رجلاً منفوخًا؟

بيـــــدج: هَرِمٌ باردٌ ذابلٌ ذو كرش لا يطاق منظره!

فـــــورد: ويقذف بالباطل مثل إبليس؟

بيـــــدج: وفى فقر أيوب؟

فـــــورد: وخطّاءٌ كزوجة أيوب؟

ولكن بعض النقاد المحدثين يشيرون إلى عنصر آخـر لم يوله القدماء اهتمامًا كبيراً وهو الطابع الطقسى أو الشـعائرى للمسـرحية (**وللماصك** خصـوصًا)، وكان أول من تناوله هو نورثروب فـراى (Northrop Frye) فى كتابـه العمدة **تشريح النقد** (١٩٥٧) وإن كانت نبراته الساخرة إلى حد ما تتناقض مع النبرات الجادة التى اتسم بها تناول من جاءوا بعده. ففى هذا الكتـاب وجدت قسمًا فرعيًا عنوانه ''أسطورة الربيع: الكوميديا'' فى إطار القسم الذى يعـالج فيه الكاتب ما أسـماه ''النقد القـائم على الأنماط الفطرية'' (Archetypal Criticism) وهو يقدم فيه نظريته التى تقول إن الكوميديا لا تزال تفصح عن نشأتها فى الطقوس الاحتفالية من خـلال ضروب الحدث والشخصيات النمطية التى تتوسل بها، ومن بين هذه الأنماط نمط يسمـيه فراى نمط الفارماكوس (Pharmakos) ويُعَرِّفه بأنه ''شخصية فى حادثة خيالية تلعـب دور كبش الفداء أو الضحية التى اختيرت اختيارًا تـعسفيًا'' (ص ٣٦٧)، مضيفًا أن أحد ضروب 'الحدث' يمثل ''ثيمة طقسية هى انتـصار الحـياة والحب على الأرض الخـراب'' وهو يطلق مـصطلح الفـارماكـوس على فولسطاف الذى يُنْبَذُ فى آخر مسرحية **هنرى الرابع/ ٢** (ص ٤٥)، ولكنه يقدم تعليقًا على **الزوجات المرحات** أصبح أسـاس النقد اللاحق الذى يعتـبر فولسطاف كـبش فداء، إذ يقول:

تتضمن **الزوجات المرحات** تمثيلاً طـقسيًا مُفَصَّلاً لهزيمة الشتاء الذى يسميه الباحثون فى الفولكلور 'تنفيذ الموت' ، والذى يغدو فولسطاف ضـحية له،

ولابد أن فولسطاف قد شعر بعد أن أُلْقِىَ فى الماء، وأُلْبِسَ عباءة امرأة وطُرد من المنزل ضربًا، مُشَيَّعًا باللعنات، ثم وُضعت على رأسه رأس حيوان آخر الأمر وحُرِّقَ بنار الشموع، أنه قد فعل كل ما يمكن أن يطلبه المرء - بصورة معقولة - من أى روح من أرواح الخصب.

(ص ١٨٣)

ويبدو أن المحدثين قد وجدوا أن اعتبار فولسطاف كبش فداء فكرة جذابة أو مدخل طريف لسببين، السبب الأول أنه يحقق ما كانوا يتوقون إليه من إدراك ما يكمن فى المسرحية من أعماق 'جادة' لا يكشف عنها الهزل الظاهر فى الأحداث. والسبب الثانى أن ذلك من شأنه تقديم بديل للتراث النقدى المستهلك، والذى سوف أعرض له بإيجاز، وينحصر فى القول بأن فولسطاف قد انحطت صورته هنا ففقد ما كان يتمتع به من بهاء و'أمجاد' فى مسرحيتى **هنرى الرابع** (الأولى والثانية). وأما أكملُ معالجةٍ للجانب 'الطقسى الفولكلورى' فى **الزوجات المرحات** فنجده فى كتاب چين أديسون روبرتس (Jeanne Addison Roberts) وعنوانه **كوميديا شيكسبير الإنجليزية: زوجتان مرحتان من وندسور فى سياقها الصحيح**، ١٩٧٩.

وتبدأ روبرتس عرض حجتها بالإشارة إلى أن أهم ما تؤكده المسرحية يدعم بصفة خاصة قيم الطبقة المتوسطة وأفرادها، وأن مغازلة فولسطاف للزوجتين "تمثل تهديدًا جنسيًا للنظام الاجتماعى" ومن ثم تقول إن قرنى فولسطاف يرمزان للقوة الجنسية، وإن إزالتهما تمثل إخصاءً رمزيًا وتنقل القوة الجنسية فى الوقت ذاته إلى فورد وپيدچ، وتنفى تعرض أيهما لأن يصبح ديوثًا. وتلخص الكاتبة ما يحدث فى **الماصك** (والمسرحية) على النحو التالى:

فعلى أحد المستويات نرى التضحية برب الخصب القديم، وعودة النظام للزواج، وتأكيد الرخاء والازدهار. وعلى مستوى آخر، وهو قبيح إلى حد ما، نجد أن القوى الاجتماعية قد ركزت طاقاتها العدائية على هدف مُيَسَّرٍ

مُريح، وما إن تنتهى من التنفيس عن هذه الطاقات المتفجرة واستنفادها حتى تخمد وتعود إلى حالتها السوية الهادئة.

(ص ١٣٤)

وتقارن الباحثة معاملة فولسطاف 'المرح' فى هذه المسرحية بمعاملة شيلوك 'الكئيب' فى **تاجر البندقية** وتربط ما بينهما استنادًا إلى ما تخلفه المسرحيتان فى نفوس القراء أو المشاهدين من 'قلق لا يبرح' (ص ٨٢) بل وتجد مثل ذلك فى معاملة مالفوليو فى **الليلة الثانية عشرة** حيث تعتبر قصته ثانوية بالقياس إلى الحدث الرئيسى (انظر مقدمتى **لتاجر البندقية**، ١٩٨٨، **والليلة الثانية عشرة**، ٢٠٠٧،حيث أورد مثل هذه 'الأحكام النقدية'). كما ترى الباحثة جانبًا طقسيًا آخر فى المسرحية بخلاف **الماصك** وهو ما تصفه "بالميلاد الجديد والتعميد" فى "طرد فولسطاف فى سلة الغسيل وتغطيسه فى نهر التيمز" (ص ٧٧).

فإذا عدنا إلى **الماصك** وجدنا اهتمامًا خاصًا بتغير صورة أكتيون، وهو ما سبق أن ألمحت إليه من قبل، إذ تقتصر معاملته فى هذه المسرحية على اعتباره رمزًا للديوث، بسبب قرونه، ولكن روبرتس كما قلت، وغيرها من النقاد، يعتبرونه رمزًا للقوة الجنسية، وهم يعتمدون فى ذلك على رأى سبق أن عرضه چون م. ستيدمان (Steadman) فى دراسة يقول فيها إن تنكر فولسطاف يمثل ما يعتبره "البيرلسك الواضح لأسطورة أكتيون" وأنه يمثل المحاكاة الساخرة "للمثال المألوف للشهوة". وعنوان الدراسة "فولسطاف فى صورة أكتيون: رمز درامى" ، **مجلة شيكسبير الفصلية** ١٤ (١٩٦٣) ص ٢٣٠ - ٢٤٤ (والمقتطفان من صفحتى ٢٣١ و٢٣٧). ولا شك أن روبرتس قد عَدَّلَتْ آراء ستيدمان وبولو (Bullough) من قبله فى تحوُّلِ صورة أكتيون (**مصادر شيكسبير**، ٢، ١٧ - ١٨) حتى تلائم نظرتها الطقسية.

وأما ما ينتهى إليه **الماصك** من لَمِّ الشمل وعودة الصفاء إلى أفراد المسرحية، أو ما يسمى بالنهاية السعيدة، وهى سمة كل كوميديا، فقد كان مصدر قلق للكثير من النقاد

المحـدثين الذين اطلعت على كتـاباتهم، فمـعظمهم يرى فى النهـاية ما يدعـو للحزن والإشفاق على مصير الرجل، رغم انتصار الحب وانتصـار قيم الاستقامة، ويفسر كريك هذه الظاهرة قـائلاً "لا يقلق بعض النقـاد شىء أكثـر من النهـاية التى تأتى بالسعـادة الكاملة، وخصوصًا فى هذا العصر الذى تسوده روح السخرية والتهكم" (ص ٤٦ - ٤٧) وقد ألمحت فى كـتاب سابق لى بالإنجليزيـة عن ارتباط الحداثة (والحداثيـة) بالسخرية والتهكم. انظر M. Enani, *Varieties of Irony*, Cairo, 1986.

١١- التيارات النقدية والشخصية الدرامية:

يقول چورچيو ملكيورى فى طبعة آردن ٢٠٠٠ إن النقاد كانوا دائمًا ما يعتبرون هذه المسرحية 'مسرحية فولسطاف' ، وهو يضع على صـفحـة العنوان الداخلى للنص الذى ينشـره عنوانًا يراه أقرب إلى الصـورة الأولى التى وضعـها شـيكسـبير وهو **سير چون فولسطاف والزوجتان المـرحتان من وندسور** (ص ١٢٤) ويقول إن المـسئول عن 'سوء سمعة' (disrepute) المسرحـية عند النقاد وتفاوت حظوظهـا على المسرح هو "وجود صورتين منفصلتين لكومـيديا السير چون فولسطاف" تختلفان كـثيرًا فى البناء والطول، وخصـوصًا فى اللغة التى تفصح عن التـلاعب من جانب الذين أعـدوا هذين النصين، يقصـد الكوارتو الأول ١٦٠٢ والفوليو ١٦٢٣، إلـى جانب وجود عـدد من مظاهر عدم الاتساق الداخلى التى توحى بأن المسرحية كتبت فى عجلة. ولكن أكثر ما 'أزعج' النقاد الأوائل أو أثار حنقهم كان ما رأوه من تغيير فى صورة فولسطاف فى هذه المسرحية عما كان عليه فى مسرحيتى هنرى الرابع الأولى والثانية ويقول هيبارد إن هذا التغيير أثار قدرًا كبيرًا من غضب النقاد واعتراضهم "كأنما لم يكن من حق شيكسبير أن يعالج ثمرة من ثمار خياله بالأسلوب الذى يراه مناسبًا" (ص ٤٢).

وقد بدأ اعتـراض النقاد على تغير صـورة فولسطاف فى أواخر القرن الثـامن عشر، بعد أن كان نقاد الكلاسيكية الجديدة بزعامة درايدن يعربون عن رضاهم عن المسرحية، ونلمح فى حديث الدكتـور چونسون عن المسرحية الذى سـبق اقتطافه بذور 'النظر' فى

أمر فولسطاف، رغم أن جونسون يمتدح المسرحية بسبب ما يسميه 'القوة العامة' (general power) وهو تعبير نقدى غامض لا يتضح من سياق عبارة جونسون وهى "إنها تتمتع بقوة عامة من شأنها أن تجعل القارئ أو المشاهد يتمنى ألا تنتهى أحداثها" (المرجع السابق، ص ١١١) وربما كان يقصد أنها 'مسلية' أو 'ممتعة' وحسب، وكان ذلك فى عام ١٧٧٣. وبعد أربع سنوات نشر ناقد يدعى موريس مورجان (Maurice Morgann) مقالاً مسهبًا بعنوان "عن الشخصية الدرامية للسير جون فولسطاف" (١٧٧٧) يدافع فيه عنه وينفى ما ينسب إليه من تهمة الجُبن، "كأنما كان فولسطاف صديقًا شخصيًا له" كما يقول هيبارد (ص ٥٣) ولا يشير مورجان إطلاقًا إلى فولسطاف كما تصوره **زوجتان مرحتان من وندسور**، فهو إما يعتبره شخصية تختلف اختلافًا كاملاً عن فولسطاف الذى تصوره مسرحيتا **هنرى الرابع** وإما يدرك أن دفاعه لابد أن ينهار إذا تضمن الإشارة إلى الفارس السمين الذى تصوره هذه الكوميديا.

ويقول هيبارد إن مقال مورجان كان دليلاً على التغير فى مناخ الفكر النقدى، وهو اعتبار تصوير الشخصية لا بناء الحدث "الغرض الأساسى للدراما" (ص ٥٤)، ولم تتغير الحال فى مطلع القرن التاسع عشر إذ كان الرومانسيون لا يعنيهم إلا شعر شيكسبير، ولم يجدوا فى مسرحية **زوجتان مرحتان من وندسور**، المكتوبة نثرًا فى معظمها، ما يروى ظمأهم إلى شعر شيكسبير، وكان وليم هازلت (Hazlitt) من أوائل النقاد الذين أعربوا صراحة عن استيائهم من 'تغيير' شخصية فولسطاف، وإن كان معتدل النبرات، فامتدح سلندر مثلاً وبعض الشخصيات الأخرى، وانتهى إلى أن المسرحية "مسلية إلى حد بعيد" ، ثم قال:

> ولكن المسرحية كان يمكن أن تزداد جاذبيتُها ويزداد حُبُّنا لها لو كان بطلها شخصًا آخر غير فولسطاف. . . إذ إن فولسطاف فى **زوجتان مرحتان من وندسور** يختلف عن الرجل الذى كانه فى مسرحية **هنرى الرابع** بجزئيها، فلقد تَخَلَّتْ عنه لماحيته الفكهة وفصاحة لسانه، وبدلاً من أن يسخر من الآخرين يسخر الآخرون منه، ولا يكمن فى قلبه مثقال خردلة من الحب

تغفر له حماقاته، وما هو إلا وغد يحوك الأحابيل بلا حياء، ويخفق فيما يسعى لتحقيقه.

شخصيات شيكسبير المسرحية، طبعة إفريمان ١٩٦٣، ص ٢٥٠ (الطبعة الأولى ١٨١٧)

والمعروف أن صمويل تايلور كولريدج (Coleridge) الشاعر والناقد الرومانسى العظيم يكاد يتجاهل هذه المسرحية برمتها، والإشارات القليلة إلى فولسطاف التى عثرتُ عليها فى كتابه النقد الشيكسبيرى (طبعة إفريمان ١٩٦٥) فى الصفحة ٢٦ مثلاً من المجلد الثانى تورد رأيًا فى فولسطاف يُفهم منه أنه يشير إلى الشخصية التى تظهر فى مسرحيتى هنرى الرابع، والإشارة الوحيدة إلى المسرحية باسمها (ص ٩٢ - ٩٣ من المجلد الأول) تقتصر على تقديم شرحٍ نصّيٍّ لشذراتٍ حواريةٍ من المشهد الأول، وتعليقاتٍ تفيد استرابته بوقوع تحريف فى النص. ولكن ابنه هارتلى (Hartley) ينعى تحول فولسطاف وإن كان يلقى تبعة التحول على كاهل الملكة إليزابيث، ويبرئ شيكسبير منها، حسبما يقول إدوارد داودن (Dowden) ناقد أواخر القرن التاسع عشر فى كتابه العمدة شيكسبير: دراسة نقدية لفكره وفنه، ١٨٧٥، ص ٣٧١ (مقتطف فى هيبارد ص ٥٤) ونحن نعرف مدى التأثير الواسع الذى أحدثه هذا الكتاب، فقد كان داودن ذا كلمة مسموعة فى أكثر من مجال من مجالات الدراسة الأدبية، وكتابه المذكور طبع عشر طبْعات حتى عام ١٨٩٢، وكان يُعرف عنه كراهيته لحكم الملكة إليزابيث، ومن ثم نسب 'انحطاط' فولسطاف إلى "شهية المرح الفظة" عند الملكة، وقال إن المسرحية تهدف إلى إرضاء ذائقة "الأرستوقراطيين الهمجيين الذين يكرهون الفكر، ولا يحسون بالجمال، ويتميزون بأنماط السلوك المُحْكَمة المصطنعة، ويطلبون البذاءة لذاتها" (ص ٣٦٩، من هيبارد ص ٥٤).

والواقع أن موجة عداء النقاد لفولسطاف بلغت ذروتها فى مطلع القرن العشرين وعقوده الأولى، خصوصًا فى الإدانة الصريحة لمعالجة شيكسبير لهذه الشخصية من جانب الناقد الأشهر أ. س. برادلى (Bradley) الذى يبدأ بالإعراب عن اتفاقه مع

هازليت على أن المسرحية 'مسلية' ثم يستدرك قائلاً إن شيكسبير 'حَطَّ مِنْ قَدْرِ' فولسطاف بتصويره فى صورة

الرجل الذى يهاجم - لأغراض مالية - عفة سيدتين مُحْصَنَتَيْن، وفى غمار ذلك يتعرض للخداع والتحايل والمعاملة معاملة الملابس المتسخة، وللضرب والتحريق واللسع والسخرية والسباب، وأسوأ من هذا كله تعبيره عن التوبة لتقديم موعظة خلقية. إنه أمر فظيع.

من فصل بعنوان 'رفض فولسطاف' فى كتابه **محاضرات أوكسفورد فى الشعر**، ١٩٣٦، ص ٢٤٨، (الطبعة الأولى ١٩٠٩).

وكان من الطبيعى أن يجد مثل هذا الهجوم بعض الرفض مثلما وجد قبولاً عاماً، إذ تصدى البحاثة أ. ك. تشيمبرز (Chambers) فى كتابه الثانى (بعد الكتاب الأول الذى رصد فيه تاريخ المسرح الإنجليزى عام ١٩٢٣) للرد على برادلى فى فصل خاص خصصه للمسرحية فى هذا الكتاب وعنوانه "شيكسبير: استقصاء" (١٩٢٥) وهو يعرض الحجة التى أخذ بها كثير من المحدثين (وسوف أناقشها فى وقت لاحق فى هذه المقدمة) وموجزها أن فولسطاف لم يتغير، بل إن ما تغير هو الشخصيات التى وجد أنه يواجهها اليوم (أى فى **الزوجات المرحات**) وأهم ما فى دراسة تشيمبرز معالجة النص باعتباره نصًا مسرحيًا، أى تركيبة درامية يقصد بها التقديم على خشبة المسرح، وبهذه الصفة يمتدح "بناءها الرائع" قائلاً إنها تتميز "بحيوية وطاقة مدهشتين" (هيبارد - ص ٥٥).

ولكن تأثير برادلى استمر بوضوح فيما كتب عن المسرحية فى الثلاثينيات، وكان من أبرز من ظهر فيهم هذا التأثير اثنان اخترت أن أبدأ بأشهرهما لأنه يورد العبارة التى صارت علمًا على ذلك الاتجاه النقدى، وهى عبارة "رفض فولسطاف" التى استعارها من برادلى وطور معناها فشاعت، وهو هـ. ب. تشارلتون (H. B. Charlton) فى كتابه **الكوميديا الشيكسبيرية** الذى صدر عام ١٩٣٨ (وقد ألحقت دراسته عن فولسطاف بطبعة

سيجنت للمسرحية ٢٠٠٦). وموجز ما يقوله هو أن معاملة شيكسبير لفولسطاف فى هذه المسرحية تعتبر "جريمة أشنع من جريمة قتل الأب، وهى جريمة قتل الرجل أحد أبنائه"، مضيفًا إنه "لا يوجد دليل أوضح من هذا على رفضه فولسطاف" أو "على المرارة التى اتسمت بها خيبة أمل مبتكر هذه الشخصية وصاحبها" (ص ١٩٢ - ١٩٣).

وسوف أورد هنا ترجمة للفقرة الأولى من الفصل الذى خصصه لفولسطاف فى ذلك الكتاب حتى يدرك القارئ امتداد تأثير برادلى:

أمرت الملكة، فيما يروى الرواة، شيكسبير أن يبعث من الموت فولسطاف، بعد استبدال بعض أجزاء قلبه وتدعيمه، وأن يصوره عاشقًا ولهانًا، وصدع شيكسبير بالأمر، ولا يوجد دليل أوضح من هذا على رفضه فولسطاف، فالمرح الصاخب الذى تزخر به زوجتان مرحتان من وندسور يعنى أن شيكسبير كان ينتقم انتقامًا ساخراً وببرود من تلك الشخصية المرحة التى لم تكن تستريب به حتى الآن، وهى من ثمار خِصبه الإبداعى الزاهر. واسم فولسطاف الذى تحمله تلك الشخصية فى المسرحية المذكورة قناع يخفى المرارة التى اتسمت بها خيبة أمل مبتكر هذه الشخصية وصاحبها. كان فى طوق أى كاتب مسرحى قدير بعد پلاوتوس أن يتبع أعراف الكوميديا ويصور هَرِمًا فظًا سمينًا شَبِقًا، وأن يوقعه بصورة مضحكة ساخرة فى حبائل شهوته نفسها، ولكن إقدام شيكسبير على إطلاق اسم فولسطاف على هذا الشخص دليل على مدى مرارته. فعلى نحو ما قال الأستاذ برادلى، لا يشترك فولسطاف فى الزوجات المرحات مع فولسطاف الذى نعرفه إلا فى الاسم، وفى لمحة طريفة أو لمحتين من الحوار البديع، وكذلك - ولو أن الأستاذ برادلى لم يقل هذا - فى التشابه السطحى مع نسق الشخصية "الكوميدية" الذى وضعه الأستاذ ستول، وهو النسق الذى تميزت به جميع عصور التاريخ المسرحى.

(نفس المرجع والصفحة)

وأما الكتـاب الثانى فقـد صدر بعد هـذا بعام واحد (١٩٣٩) فى أمـريكا وفى عام ١٩٤١ فى انجلترا، ومؤلفه مارك ڤان دورين (Van Doren) وعنوان الكتاب شيكسبير وحسب، (ودراسـته ملحقة بطبـعة سيجنت للمـسرحية ٢٠٠٦) وهو يبـدأ الحديث عن المسرحـية بعبارة شهيـرة تقول إننا لا نجد فى زوجتان مرحـتان من وندسور فولسطاف الذى عرفناه فى هنرى الرابع، ثُم ينعى هذا 'الفقدان'، ويزعم أن فولسطاف الذى نجده هنا ليس فولسطاف 'الحقيقى'، لأنه "يحب الزوجتـين المرحتـين، أو قل يحب خطة إقناعهما بأنه شغف بهما حُبًا، بدلاً من أن يحب الحقيقة والوجود، وبدلاً من أن يحب ألوان الحياة المرحة حين صوره شيكسبير وهو فى ربيع حياته الكوميدية" (ص ١٢٧).

ومعالجة ڤان دورين للمسرحية تفصح بوضـوح عن الاتجاه النقدى الذى ساد حتى مطلع السبعينيات، وتمثل التـركيز على الشخصية لا على الحدث أو اللـغة أو البناء أو غيره من السمات الدرامية التى نتناولها الـيوم فى النقد المسرحى، وهو ما يُظهر بوضوح تأثير برادلى. فهذا الناقد ينعى أيضًا على شيكسبير تغـيير صفات الشخصيات التى نقلها إلى هذه المسرحية من هنرى الرابع، قائلاً إنه لم يَبْقَ من الـقاضى شالو مـثلاً إلا ظل باهت، وتحـول أتباع فـولسطاف الذين كانوا يخـافونه ويقـدسونه إلـى صور 'منحطة' للإنسانية، وتحولت السيدة كويكلى إلى مجرد 'وسيطة' و'ناقلة أخبار' ، ولـم يبق من فولسطاف المعروف إلا شوارد وشذرات من اللغة تذكرنا بلمحاته الذكية الفكهة.

ويتوقف ڤان دورين عند شخصية صاحب الفندق مـبديًا إعجابه به، ويقول إن سر نجاحه أنه شخصية 'جديدة' ، ففصـاحته تنبئ عن مرح أصيل يرتبط بشـرب النبيذ أو الجعة، ولغته تعتمد على التكرار والترادف الطريف، وما يفتأ يكرر ما يقوله حتى ينفعل ويبدى الحماس ولو فى غير موضعه، ويقول إن شيكسبير كعادته يركز على كلمة واحدة مثل كلمة 'الظريف' التى يستخدمها فى وصف فـولسطاف بمناسبة ودون مناسبة، ويلون الأسماء التى يقـرن بها تلك الصفة، فيخـاطب فولسطاف قائلاً إنه 'النديم الظريف' ، و'هرقل الظريف'، و'هكتور الظريف' (١/ ٣/ ٢، ٦، ١٢) وتلازم هذه الصفة عدة أسماء

فيما بعد. ويأتى ڤان دورين بنماذج كثيرة للتدليل على حيوية صاحب الفندق وبراعة شيكسبير فى رسم دوره "لأنه شخصية جديدة" (ص ١٢٩-١٣١).

والطريف أن الثلاثينيات لم تعدم من ينقم على النقاد نعيهم لما أصاب فولسطاف من 'انحطاط' مثل ج. و. ماكيل (J. W. Mackail) الذى يقول فى كتاب له صدر عام ١٩٣٠ بعنوان **"المدخل إلى شيكسبير"** فى صفحة ٥٩ إن ما تقوله زوجة پيدج فى آخر المسرحية "فليرجع كل منا للمنزل/ حتى نتندر حول المدفأة بهذى الملهاة/ وأدعو السير چون كذلك والصحبة" (٥/٥/٢٣٥ - ٢٣٧) خير نقد للمسرحية، "وهى إجابة كافية على النقاد ذوى الرفعة الذين ينعون انحطاط فولسطاف، ناسين أن أفضلهم ليسوا إلا أشباحًا، وأسوؤهم لا سوء به إن عالجت مساوئه بخيالك". وهو يقتطف العبارتين الأخيرتين من **حلم ليلة صيف** (٥/١/٢١٤). ومع ذلك فقد استمر الهجوم على اختلاف صورة فولسطاف، وهو ما توسعت بعض الشىء فى تبيانه للتدليل على غلبة التيار الذى يركز على الشخصية فى النقد منذ برادلى.

والواضح أن هذه النظرة وأمثالها تفترض أن فولسطاف الذى ظهر فى مسرحيتى **هنرى الرابع** شخص حقيقى أو قل شخص 'تاريخى' لا يجوز الاختلاف فى تصويره أو معالجته، وتفترض اعتباره شخصًا فريدًا لا يتبدل ولا يتحول، وتفترض أنه من المحال أن يكون له وجود خارج حدود هاتين المسرحيتين. ولكن هذا الافتراض 'فيه نظر' إن لم يكن خطأ واضحًا، فالشخصية الدرامية جزء لا يتجزأ من العمل الدرامى المتكامل، وفولسطاف فى مسرحيتى **هنرى الرابع** يمثل عنصرًا من عناصر نسق درامى خاص، وشخصية فولسطاف فى هاتين المسرحيتين تعتمد فى تصويرها على ملامح شخصية الأمير هال إلى حد بعيد، إذ إن فولسطاف يمثل صورة الأب للأمير، على الأقل فى خيال فولسطاف، كما تعتمد صورة فولسطاف على صورة الملك (ما دام شيكسبير يقدم تضادًا واضحًا بين ملك انجلترا وملك اللماحية الفكهة) وكذلك على كون فولسطاف نقيضًا لشخصية هوتسپير. وأهم من ذلك كله نجد أن فولسطاف فى هاتين المسرحيتين يقوم 'بتمثيل أدوار' معينة، ويلبس أقنعة متعاقبة، وفق ما تتطلبه الظروف من حوله.

وأهم دور يلعبه، على نحو ما يُذَكِّره بذلك الأمير هال، بنبرات قسوة وعنف، هو 'دور المهرج' في نهاية هنرى الرابع/ ٢ (انظر مستهل الحواشى). وهكذا فإن وظيفته الرئيسية هى إشاعة المرح والتسلية والتعبير عن حقائق وآراء من نوع غير متوقع، على نحو ما هو معهود فى دور المهرج فى مسرح شيكسبير بصفة عامة. وهو يقوم بهذه المهمة خير قيام فيكتسب رضا الجمهور وإقباله، لأن وجهة النظر التى كانت الحياة تُصَوَّرُ من خلالها فى تلك المسرحيات كانت وجهة نظر الملوك والزعماء الذين يعينون لديهم مهرجين.

ولكن وجهة النظر فى هذه المسرحية قد تغيرت، إذ أصبحت تنتمى إلى الطبقة الوسطى فى إطار الحدث الذى يكاد يقتصر عليها، وهذا هو ما يبرر ما رآه النقاد من تغيير، وإن كان هيبارد ينكر أنه تغير قائلاً "ليس ما تغير هو فولسطاف بل الدنيا التى يجد نفسه فيها" (ص ٤٣). والحق أننى لا أستطيع أن أنكر التغيير ولكننى أعتبره تطورًا سلبيًا، ويصعب على الناقد أن يعتبر أن السير چون فولسطاف فى هذه المسرحية شخصية جديدة مستقلة منفصلة عن الشخصية التى شاهدناها فى مسرحيتى هنرى الرابع بسبب الروابط الكثيرة التى يحافظ عليها شيكسبير عامدًا بين الشخصية هنا وهناك، إلى جانب الإتيان بصحبة معه من شخصيات هاتين المسرحيتين (مثل أتباعه باردولف ونيم وبيستول والقاضى شالو والسيدة كويكلى) والإشارة إلى الأمير هال وپوينز، ولكن فولسطاف قد تطور بمعنى أنه وإن لم يدرك ما آل إليه يتصور أنه لا يزال كما هو ويحاول تنفيذ أحابيله السابقة، فهو لا يدرك أنه تقدم فى السن، وانتقل إلى مجتمع جديد غير مألوف لديه، وأصبح يواجه خصمًا جديدًا لا يتمثل فى الطبقة المتوسطة التى لا يعرف عنها الكثير بقدر ما يتمثل فى جهله فيما استحدثه هذان العاملان (تقدمه فى السن والمجتمع الجديد) من تغيير، ولذلك فهو يتصور أنه لا يزال فى ساحات الحرب، ويخيل إليه أن سمعته وهيبته (ولقد كانت الهيبة وحدها كفيلة بتحقيق النصر له فى ساحة القتال يومًا ما) سوف تتكفلان بنجاح مسعاه. أى إن تطوره ليس نضجًا واستواءً، وهو المتوقع فى 'الأسوياء'، بل هو نكوص وارتداد، بمعنى أن محاولته تدبير أحبولة جديدة دون إدراك لما أصابه من تقدم فى العمر وللمجتمع الذى يزوره (دون انتماء إليه)

يمثل 'انحداراً' طبيعياً فى شخصيته، فالمعروف أن التقدم فى السن، خصوصاً من الشباب إلى الكهولة، يقتضى كما يقول يونج (عالم النفس الأشهر) تعديل قيم الشباب، وإلاّ وقع الخلل، والخلل هنا تطور طبيعى ينشأ من جمود صورة فولسطاف فى ذهنه عن ذاته، والمسرحية إذن، فى ضوء معارفنا الحديثة، دراسة نفسية لمن لا يُطَوِّعُ ذاته حتى تتلاءم مع قيم الكهولة، مضافاً إليها قيم مجتمع الطبقة الوسطى التى يصورها شيكسبير (انظر مقدمتى لترجمة **العزلة** لهارولدپنتر، ١٩٩٤).

والثبات على قيم الشباب مدمر لكهولة من أعجبنا به شاباً، فكأنما هو نقيصة 'تراچيدية' فى هذه الكوميديا، خصوصاً للذين يذكرون ما كان عليه فولسطاف، الجندى الماكر ذو اللماحية الفكهة والقريحة الوقادة، فهو هنا يتطور سلبياً، أى إنه ينتكس، فالجمود حين تستدعى الحياة تطوراً إيجابياً نكوصٌ وانتكاس. إنه يبدأ زيارته لبلدة وندسور بزيارة لمنزل أحد رجالات الطبقة المتوسطة فيمثل دوراً من الأدوار التى كان يمثلها فى شبابه، إذ تقول زوجة فورد إنها رأت فيه مثال الرجل المهذب:

> ومع ذلك فلم يكن يستخدم الألفاظ النابية، وكان يمتدح حشمة المرأة ويبدى اعتراضه على كل سلوك 'خارج' ، وبأسلوب مهذب ومسلك محمود، حتى كدت أقسم أن تكوينه النفسى سوف يثبت صدق ألفاظه.

(٢/١/ ٥٠ - ٥٤)

ولكن جهله بقيم الطبقة المتوسطة وعدم وعيه بكهولته ينزلقان به من 'إمكانية استغلال' هذا الدور التقليدى فى الكوميديا (دور المنافق) إلى لعب دور لا ينجح هنا بسبب العاملين المذكورين وهو دور العاشق الفقير الذى ينشد الثراء عن طريق الارتباط بفتاة ثرية (مثلما يفعل فنتون). وفولسطاف لا يعى أن هذا الدور التقليدى (الشائع فى الكوميديا الكلاسيكية بل والحديثة) لا يناسبه على الإطلاق، إذ يتملكه الغرور والزهو، ولا يزال يتفاخر بقدرته على 'التمثيل' والتصنع، إذ يقول للسيدة كويكلى:

> ولولا براعة لماحيتى وذكائى فى محاكاة العجوز ما نجوت من يد الشرطى

الوغد الذى كـان يريد وضعى فى 'الحباسة' الخشبية مع المجرمين باعتبارى ساحرة.

(٤/٥/١٠٩-١١١)

أى إن فولسطاف هنا لا يزال فولسطاف القديم وإن تدهور وانحدر.

ولم يكن أمامى بُدٌّ من تناول قضيــة شخصية فولسطاف بسبب رجـحان كفة التناول النقدى للشخصية الدرامية بصفة عامة فى الكوميديا على عناصر البناء واللغة حتى أواسط القرن العشـرين، فالكتب التى يشير إليها ويناقشها دوفـر ويلسون فى كتـابه المشار إليه، وخـصوصًا فى الفصلين الأولين عن الكومـيديا، والتى كُتب معظمـها فى بدايات القرن وحتى أواخر الثلاثينيات، تركز على الشخصـية الكوميدية. وكتابه المذكور مطبوع عام ١٩٦٤، وإن كان يمثل محاضرات ألقاها قـبل ذلك بسنوات ثم جمعها ونشرها بعد أن بلغ الثمانين من عمره، ولذلك فضلت التركـيز هنا على دراسة مستقلة عنوانها "رسم الشخصيات فى الكوميديا الشيكـسبيرية"، بقلم الناقـد نورثروب فراى، الذى اقـتطفت بعض أقـواله آنفًا، ونشرها فى مـجلة شيكسبيـر الفصلية عام ١٩٥٣، فهى خيـر ممثل لطرح مبدأ الربط بين البناء والشخصية فى نقد هذه المسرحية.

ويبـدأ فراى بحكم عـام أحب أن أقـدمه للقـارئ متـرجـمًا قبل العـودة إلى هذه المسرحية، يقول فراى:

يعتمد رسم الشـخصية فى الدراما على وظيفة الشخـصية، وماهية كل 'شخص' تنبع مما يفعله فى المسرحية. والـوظيفة الدرامية تعتمد بدورها على بناء المسرحـية، فالشخص يقوم بهـذا أو ذاك من الأفعال لأن المسرحـية لها هذا الشكل أو ذاك. فـإذا افـتـرضنا وجود شكـل درامى فعـال وبناء قـوى، أصبحت الشخصيات فى جوهرها وظائف درامية ناطقة، على نحو ما نرى فى كوميديا الطباع (أو الأنماط) عند بن چونسون. وبناء المـسرحية يعتمد بدوره

على الفئة التى تنتمى إليها المسرحية، فإذا كانت كوميديا فسوف يتطلب بناؤها حَلاً كوميديًا للصراع وحالة نفسية كوميدية سائدة.

(من طبعة سيجنت للمسرحية ٢٠٠٦، ص ١٧٧)

وبعد أن ينعى فراى على النقاد عدم مراعاة هذه 'المبادئ البسيطة' فى كوميديا شيكسبير، يقول إنه يرفض 'رفض فولسطاف' (إشارة إلى قولة تشارلتون المذكورة آنفًا) لأسباب 'تاريخية' فقط، ويؤكد أن هذه الصورة كانت مقبولة ومحبوبة فى الماضى، كما هى مقبولة ومحبوبة اليوم، استنادًا إلى ملاءمتها للبناء الخاص لهذه المسرحية، وينتقد النقاد الذين شغلوا أنفسهم فى عصره، وفى الماضى (وهم لا يزالون يشغلون أنفسهم فى الواقع) بالبحث التاريخى فيتجاهلون النقد الأدبى والمسرحى.

ويقيم فراى حجته أى ملاءمة فولسطاف للبناء على تحليله لأنواع الشخصيات الكوميدية التى نجدها فى تراث النقد المسرحى العالمى، وهو ينسبها إلى أرسطو قائلاً إنه حدد ثلاثة أنماط هى الدجال المتفاخر أو المنافق (the olazon) والمتواضع عمدًا، أى الذى يبخس نفسه حق قدرها (the eiron) وأخيرًا المهرج بالمعنى الحديث (الذى كان يطلق عليه قديمًا اسم 'المغفل') (the bomōlochōs) ثم يقول إن أرسطو أضاف فى دراسة أخرى له نمطًا آخر هو الفظ الغليظ (agroikos). وبعد ذلك يحدد 'وظيفة' كل نمط من هذه الأنماط وتطور معناه فى المسرح الإليزابيثى، فيوسع من دائرة معنى كل نمط، ويقول إن الأنماط الأربعة تنتظم فى الكوميديا، كل نمطين يعارضان النمطين الآخرين، وفقًا للوظائف الموكولة إليهم، ومن ثم نجد أربع وظائف نمطية للكوميديا أو أربع نقاط رئيسية للبناء الكوميدى، فإذا كان الفظ الغليظ يشترك مع المهرج فى تحديد 'الحالة النفسية' للكوميديا فإن ما يفعله المهرج فى ذاته فى المسرحية ذاتها يتفاوت من موقف إلى موقف، ما دامت وظيفته الأساسية هى التسلية، ووظيفة الفظ الغليظ أن يكون المقابل 'المضاد' له، ومن ثم فلابد أن نعتمد على التضاد ما بين المتفاخر المنافق وبين المتواضع كيما نحدد المبدأ البنائى للكوميديا، وينتهى فراى من ذلك إلى أن يقول إن مثل هذا 'التصارع' أو 'التنازع' بينهما قائم فى جميع الأشكال الكوميدية "وانظر إلى

مثات المشاهد الكوميدية التى نرى فيها الشخص المتفاخر أو خادع ذاته يتحدث عن نفسه بنبرات الرضى وشخصًا آخر يُسِرُّ إلى الجمهور تعليقات ساخرة عنه، تدركْ فورًا أن العلاقة الدرامية بين المتفاخر والمتواضع تختلف اختلافًا شاسعًا عن العلاقة الأخلاقية، وأرسطو يدين هذا وذاك لأنهما يمثلان له الطرفين المتعارضين الخارجين عن الوسط الذهبى للسلوك" . (ص ١١٩ - ١٢٠).

وبعد أن يستعرض فراى بعض النماذج من الصيغ الكوميديا عند تيرنس (Terence) وبلاوتوس (Plautus) يضرب أمثلة تحاكى هذه الصيغ من مسرحيات عصر النهضة، ومن أهم أنماطها الفكاهية ما يسمى بالجندى المتفاخر (***miles gloriosus***) الذى يعتبره ممثلاً للنمط الأول (alazon) ومن الأمثلة التى يضربها من شيكسبير شخصية ستيفانو من **العاصفة**، قائلاً إن من أهم سمات هذا النمط هو أن رجل الأقوال نادرًا ما يكون رجل أفعال، ثم يعرض لشخصية الفظ الغليظ ضاربًا المثل من السير أندرو أجيوتشيك فى **الليلة الثانية عشرة**، لكنه عندما يعرض **للزوجات المرحات** لا يستطيع تحديد الشخصيات التى تنفرد بأنماط من التى حددها بدقة، بل إنه يقول إن سلندر هنا يمثل 'توليفة' من الأنماط، ثم يقول عن فولسطاف إنه "ليس مجرد جبان متفاخر غير معقد مثل شخصية بوباديل عند چونسون مثلاً، ولكنه عبقرية فكاهية متنوعة الجوانب يتقمص دور الجندى المتفاخر من بين ما يتقمص من أدوار" .

ويقول فراى إن أحد أنواع نمط المتفاخر الدجال تتمثل فى شخصية المتحذلق أو النصاب، فهو أيضًا رجل أقوال لا أفعال، قائلاً إن شيكسبير لم يكن فيما يبدو يهتم كثيرًا بهذا النمط، ويختتم دراسته بالحديث عن نمط المتواضع، قائلاً إن فنتون يمثله فى **الزوجات المرحات** لكن دوره صغير، رغم أنه يعتبر بطل المسرحية من الناحية الشكلية الصرفة.

والغريب أن الدراسة التى تبدأ بالحديث عن علاقة الشخصية بالبناء لا تقيم هذه العلاقة، بل ولا يكاد فراى يتعرض للبناء فى دراسته، من حيث هو التركيب الخاص

لعناصر الدراما، ولا يخرج القارئ من مثل هذه الدراسة إلا بما يؤكد استحالة تطبيق نظرية الأنماط على الشخصيات هنا، فهى كما قلت من قبل شخصيات مركبة متكاملة لا مجرد أنماط.

١٢- تطور النظرة النقدية إلى المسرحية وعروضها:

ترتبط النظرات النقدية الأولى للمسرحية بالعروض المسرحية وبالمقدمات التى كان المحررون يرفقونها بطبعاتهم، وذلك قبل أن 'يستقل' النقد الأدبى بمبحث مستقل على أيدى درايدن فى أواخر القرن السابع عشر، ولم تكن الصحافة بمفهومها الحديث قد ازدهرت فى تلك الأيام، ناهيك بالكتب المخصصة للنقد الأدبى، ومن ثم فنحن نعتمد على ما ذكره من شاهدوا عروضها الأولى (فى فرع أدبى يسمى 'اليوميات' diary) أو فى سياق مقدمات لطبعات هذه المسرحية أو غيرها، وتخصص عدد من الباحثين المحدثين فى رصد هذه الأقوال المتناثرة وغيرها من الدراسات النقدية وجمعها فى كتب تيسر على الباحث فى النقد متابعة ما قد يجده من تطور، مثل باحث يدعى ر.س. هوايت (R. S. White) فى كتاب عنوانه:

The Merry Wives of Windsor. Harvester New Critical Introductions to Shakespeare (Hemel Hempstead, England, 1991).

ونحن لا نعلم على وجه الدقة مدى استجابة الجمهور للمسرحية عندما عرضت فى حياة شيكسبير، ومدى ترحيب النقاد أو رفضهم لها، ولكننا نعلم، كما ذكرت فى مستهل هذه المقدمة، أن المسرحية عرضت فى البلاط الملكى، وعلى الجمهور، عدة مرات وإن كنا نجهل الصورة أو الصور المختلفة التى قدمت بها، كما يقول أ.ك. تشيمبرز (E. K. Chambers) الذى رصد تاريخ المسرح الإليزابيثى فى كتاب أصدره عام ١٩٢٣ فى أربعة مجلدات (مقتطف فى ملكيورى ص ٨٥). وعندما أُعيد فتح المسارح بعد عودة الملكية عام ١٦٦٠، كانت هذه المسرحية من أولى المسرحيات التى عُرِضت، وشاهدها الكاتب صمويل پيپس (Pepys) فى قاعة مسرح ڤير ستريت (Vere Street)

يوم ٥ ديسمبر ١٦٦٠، حسبما يقول فى 'يومياته' الشهيرة. والواضح أنه كان يعتبرها مسرحية 'قديمة الطراز' تنتمى إلى نوع كوميديا الطباع (الأنماط/ الأمزجة) (Humours) أى الكوميديا التى تقدم أنماطًا بشرية تعبر عن هيمنة 'مزاج' أو 'طبع' معين (humour) على صاحبه، ومن ثم كتب يقول إنه معجب بتمثيل بعض الأدوار التى تجسد بعض 'الطباع' البشرية مثل شخصية الشريف الريفى، وربما كان يقصد سلندر، والطبيب الفرنسى، ولكن الممثلين لم يحسنوا أداء الأدوار الأخرى، وخصوصًا فولسطاف، ومع ذلك، وعلى الرغم من 'تحفظاته' على الأداء، عاد لمشاهدة المسرحية مرتين بعد ذلك.

والواضح أن انتقادات پيپس تشير إلى الأداء المسرحى لا إلى نص المسرحية، ولكن أصوات النقاد بدأت تُسمع فى السنوات التالية حول النص، ويبدو فيها الخلاف واضحًا بينهم. إذ امتدحها چون درايدن فى عام ١٦٧٩ بسبب "مظاهر الجمال التركيبى فى الحبكة، أى مراعاة الوحدات الثلاث، وهى وحدة الزمان والمكان والحدث" (هوايت، ص ٢٣) ويقصد بطبيعة الحال أنها، بخلاف مسرحيات شيكسبير الأخرى تراعى هذه الوحدات مراعاة 'نسبية' أكبر. كما امتدح المسرحية المحرر نيكولاس رو (Rowe) الذى سبق أن أشرت إليه، فى مطلع القرن الثامن عشر، الذى قال إن "المسرحية ككل رائعة، و'الطباع' التى تصورها منوعة، ومتعارضة، والغرض الأساسى، أى علاج فورد من الغيرة التى تتملكه دون مبرر، يتحقق بأسلوب بالغ الروعة والإتقان" (من مقدمته لطبعة أعمال شيكسبير عام ١٧٠٩؛ فى هوايت ص ٢٧).

ولنتوقف الآن قليلاً عند رأى الناقد والكاتب المسرحى چون دنيس، الذى سبق أن أشرت إليه فى سياق أسطورة كتابة المسرحية فى أربعة عشر يومًا أو عشرة أيام. ويتوافر لدينا الآن نص مسرحيته التى بناها على **الزوجات المرحات** وأشرت إليها من قبل، وهى التى صدرت فى طبعة جديدة (Cornmarket Press Reprint, 1969) ويقول فى مقدمتها التى يكثر الدارسون من اقتباس بعض ما ورد فيها، إنه كتب مسرحيته **العاشق الفكاهى** ابتغاء "تصحيح" ما وجده فى نص شيكسبير من "أخطاء"؛ إذ ينعى على هذا النص وجود "ما لا يقل عن ثلاثة أحداث منفصلة بعضها عن البعض، وذلك من شأنه

تشتيت انتباه الجمهور وعدم تركيزه النفسي" ، مضيفًا أن الأسلوب يتسم "في بعض المواضع باليبوسة والتصنع والافتعال" . وقد سبق لي إيراد المزيد من أقوال دنيس في القسم الخاص بتاريخ كتابة المسرحية، ولا داعي لتكراره.

ولكن مسرحية دنيس التي وصفتُها وصفًا إجماليًا في ذلك القسم من هذه المقدمة لم تنجح على المسرح، وظلت المسرحية التي كتبها شيكسبير تحتفظ بمكانتها، فَقُدِّمَتْ في البلاط الملكي عام ١٧٠٥، ولقيت نجاحًا كبيرًا في عروضها الجماهيرية. وعندما حاول مدير مسرح 'لنكونز إن فيلدز' (Lincoln's Inn Fields) تقديم المسرحية من جديد عام ١٧٢٠ لم يجد ممثلاً يناسب الدور، فاضطر إلى 'توزيعه' على جيمز كوين (Quin) الممثل الذي سبق له النجاح في أداء دور فولسطاف في **هنري الرابع** بجزئيها فنجح من جديد نجاحًا ساحقًا في **الزوجات المرحات**، وظل يلعب الدور حتى تقاعد في عام ١٧٥١، فارتبط اسمه بفولسطاف، وأهم نجاح له هو تصوير "انحطاط" فولسطاف في الزوجات المرحات عما كان عليه في مسرحيتي **هنري الرابع**، وهو ما يسميه كوربين موريس (Corbyn Morris) "هبوطه بصفة عامة عن شخصيته الحقيقية" (true char-acter) (مقتطف من دراسة نانسي أ. ميس Mace عن "فولسطاف وكوين وشعبية **زوجتان مرحتان من وندسور** في القرن الثامن عشر" ، المنشورة في مجلة **دراسات في المسرح** ٣١ (مايو ١٩٩٠، ص ٥٥ - ٦٦). وهذا الرأى يشترك فيه اثنان من مؤلفي أهم الدراسات التي صدرت في القرن الثامن عشر عن فولسطاف وهما موريس المذكور وموريس مورجان Maurice Morgan (ميس - ص ٦٠).

وتقول ميس إن صورتي فولسطاف، أي صورته في مسرحيتي **هنري الرابع** وصورته في مسرحية **الزوجات المرحات**، كانتا تتنافسان على الظهور في المسرح في القرن الثامن عشر، فظهر فولسطاف في مسرحية **هنري الرابع/ ١** في ٣٦٣ عرضًا مسرحيًا، وفي الأخيرة في ٣٣٦ عرضًا، ولكن الكوميديا قدمت في عدد أكبر من المواسم المسرحية (ص ٦٢ - ٦٣). وأما أهم ما نلحظه هنا ويرصده الباحث أوديل (Odell) في كتابه عن **عروض شيكسبير المسرحية** (١٩٢٠ - ط ٢ ١٩٦٣) فهو بداية التحول في الربع الأخير

من القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر إلى النص المختصر أى زيادة الاقتراب من نص الكوارتو والابتعاد عن نص الفوليو، والأول هو الذى اعتمدت عليه فى التمصير الذى ألحقته هنا بترجمة الفوليو.

ولكن ذلك العصر، كما يقول ملكيورى، كان العصر الذهبى للكوميديا الموسيقية والأوبرا كوميك أو (*opera buffa*) وسرعان ما اكتشف مؤلفو الموسيقى وكُتاب المسرح الغنائى والمنتجون أن الكوميديا وشخصياتها تتيح فرصًا 'لا تقبل المنافسة' كما نقول هذه الأيام للعروض الفكاهية، أولاً فى فرنسا، ثم فى سائر الأقطار الأوروبية. ويعدد الباحثون المختصون بما يسمى 'موسيقى شيكسبير' الأعمال الغنائية والموسيقية التى قدمت فى تلك الفترة، ولكن الطريف حقًا هو أنه من بين الأوبرات العشر الكبرى التى قُدِّمَتْ استناداً إلى المسرحية فى الفترة من ١٧٦١ إلى ١٩٢٩ لا تزال أربع منها تقدم إلى اليوم على المسرح، وهى ممتازة كما يقول ملكيورى وجديرة بالدرس والتحليل (ص ٩٠). وسوف ندهش إذا علمنا أن صورة غنائية واحدة لا تزال تحتفظ بلغة النص الأصلى (الكوارتو طبعًا) فى حين تُقَدَّمُ الثلاث الأخرى بالفرنسية، على الرغم مما يتفق النقاد على اعتباره الطابع الإنجليزى الصرف للمسرحية. والواقع أن ذلك الطابع، رغم إصرار النقاد على إبرازه، على نحو ما بيَّنْتُ فى بدايات هذه المقدمة، ليس جوهريًا لا للحبكة الرئيسية ولا للمعنى العام للمسرحية، ما دمنا نستطيع اعتبار الشخصيات الثانوية حَوَاشِيَ على التيار الرئيسى للحدث المسرحى، وسوف أقطع عرضى التاريخى لأذكر أمرًا يهم القارئ العربى بخصوص النصين اللذين أنشرهما فى هذا الكتاب، ففى القرن العشرين ازداد إحساس أهل المسرح بالطابع العالمى لشخصية فولسطاف، إلى حد اعتباره أسطورة تستمد جذورها من الأنماط الفطرية، وتنتمى إلى جميع العصور والأمم، ويمكن رصد أسلافه كما يقول رودريك مارشال (Roderick Marshall) بالرجوع إلى شخصية سيلينوس (Selenius) اليونانى (والد ديونيسيوس Dionysius بالتبنّى وأستاذه) وإلى شخصية سانتا كلوز Santa Claus (بابا نويل) وإلى الأدب الشعبى (الفولكلور) فى مصر القديمة، وفى التراث الإسلامى، وبلاد الرافدين، والهند والصين وروسيا، وسوف

يدرك الباحث أهمية ما يرمز له فولسطاف 'الرائع' (كما يقول) فى شتى مراحل الثقافات الغربية والشرقية، واسم كتابه هو فولسطاف: أسطورة من الأنماط الفطرية، ١٩٨٩. ويدفعنى إلى اقتباس هذا الرأى ما أحسسته من تجاوب مع التمصير الذى قدمته على المسرح عام ١٩٨١، وهو ما يدل على أن إزالة الطابع الإنجليزى الذى يغير لا شك من صورة مسرحية شيكسبير التى حفظها التاريخ لنا لا ينتقص فى الواقع من جمالها، بمعنى أن الطابع الإنجليزى الذى يؤكده ملكيورى وغيره من النقاد، والذى يتبدى فى أجلى صوره فى استعمال اللغة الإنجليزية بشتى الصور، خصوصًا حين 'يمزق أوصالها' (٣/ ١/ ٧٠ - ٧١) الفرنسى والويلزى، وحين يبدع فى استعمالها فولسطاف، ويتفنن فيها صاحب الفندق، و'تتنكر لها' السيدة كويكلى - أقول إن هذا الطابع يرتبط بالمكان الذى اختاره شيكسبير لمسرحيته، وهو بلدة (أو ضاحية) وندسور حيث 'الغابة' الشهيرة وحيث القصر الملكى، وهو المكان الذى يؤكده شيكسبير فى طبعة الفوليو، ولكن طبعة الكوارتو لاتؤكد 'العامل اللغوى' ، بل تحذف مشهد درس اللغة اللاتينية ومعظم الإشارات إلى سوء استعمال اللغة الإنجليزية وكذلك، وهو أهم، نجد فيها غموضًا فى تحديد مكان الحدث، وما لوندسور من دلالات على التميز الطبقى. فطبعة الكوارتو تحذف أبيات السيدة كويكلى التى تشير إلى حفل تنصيب فرسان الجارتر (٥/ ٥/ ٥٦ - ٧٢) أى من

فَتِّشْنَ القلعة فى وندسور.. من داخلها والشرفات

وحتى البيت التالى:

كوسام الجارتر فى سيقان الفرسان الغُرِّ الأنساب

كما تحذف معظم الإشارات إلى القصر الملكى المتناثرة فى شتى حوارات طبعة الفوليو، وهو ما دفع باحثة جادة مثل ليا ماركوس (Lea Marcus) إلى أن تتساءل فى كتابها الجميل الذى جعلت عنوانه "**نصوص عصر النهضة دون تدخل المحررين: شيكسبير ومارلو وملتون**" (والذى أصدرته عام ١٩٩٦) عن المكان الذى تجرى فيه أحداث المسرحية "هل هو وندسور أم مكان آخر؟" (ص ٨٤ - ٨٨) وهى تخلص إلى النتيجة التالية:

إن طبعة الفوليو لمسرحية زوجات مرحات تقدم لنا كوميديا عن الحياة فى بلدة صغيرة والحياة فى الريف، وهى تحفل بالإشارات إلى الحياة والتفاصيل المكانية الريفية، ولكنها مشربة كذلك بالإشارات إلى الحضور "الرفيع" للبلاط الملكى، وأما طبعة الكوارتو فهى "أدنى مستوى" من ذلك، وأكثر انتماءً إلى الحياة فى البلدة الصغيرة، وأقرب إلى النسق الخاص بكوميديا المدينة وكذلك بكوميديا "المواطن" العادى (ص ٨٨).

والواقع أن طبعة الكوارتو توحى بأن الأحداث يمكن أن تحدث فى أى بلدة أو ضاحية صغيرة، وهذا من أسباب تطويع ذلك النص للإعداد والاقتباس بلغات كثيرة فى العالم، وليس فى أوروبا وحدها، وأظن أننى كنت أول من اقتبسه بالعربية وقدمه على المسرح المصرى، ولدىَّ من تاريخ المسرحية على خشبة المسرح فى كل مكان سند ودعم.

وأعود إلى النظرات النقدية والعروض المسرحية فأذكر ما أثبته أوديل المشار إليه آنفًا من أن العروض التى كانت تتمتع بالشعبية الجارفة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، على المسارح الإنجليزية والأمريكية، كانت شبه أوبرالية أو كما يقول 'مُؤَبْرَلَة' (operatized) (٢/ ١٤٠ - ١٤٢) بمعنى أن المخرجين كانوا يرون الإمكانيات الموسيقية والغنائية الكامنة فى النص، وليس فى الأجزاء المنظومة فقط أو فى صورة الماصك القديم على نحو ما نراها فى طبعة الكوارتو، بل فى صلب المسرحية من أحداث وشخصيات. ولكن الغريب أن الشخصيات التى تغنى أغانيها، سواء 'المؤبرلة' أو المغناة بأساليب أخرى، لم تكن تنشد أغانىَ مستوحاةً من النص بل مستعارة من مسرحيات شيكسبير الأخرى المنظومة مثل حلم ليلة صيف ومثل تاجر البندقية، إلى جانب أغانٍ شعبية يعرفها الجمهور ويحبها.

وأعتقد أن الرؤية 'الموسيقية' للمسرحية تتضمن حكمًا نقديًا ألخصه (من وجهة نظرى) فى أن لها طابعًا غنائيًا وأنساقًا توحى بالنظم وإن لم تكتب نظمًا، وتوحى بجو الاحتفال و'الاحتفالية' وإن تأخر الماصك إلى الفصل الأخير، وتوحى بأسلوب الموسيقى فى البناء الذى يعتمد على التكرار والتنويع، أى إن هذه النظرة تفصح عما

يكمن فيها من أنغام متنافرة تسعى للتوافق، ما دام فولسطاف يمثل النشاز الأكبر، وتنويعات النشاز عندما تلتقى تصنع تناغمًا دفينًا، فكل 'مشاجرة' نشاز، وكل تصالح تناغم، وتوالى المشاجرات الفكهة يوحى بتصارع الأنغام الذى لابد أن يأتى بالتوافق، وعندما يتوافق الجميع فى نهاية الفصل الرابع يخلو الجو للمصادمة بين الماصك الذى يضم التوافق بين الجميع باستثناء موضوع زواج آن پيدچ 'المعلق' ، والماصك المضاد الذى يمثله فولسطاف وحده! وهذه المصادمة صورة موسيقية أخرى تؤدى فى النهاية إلى التناغم الأصلى الذى بدأ به ألعرض، وعودة الصفاء الذى شاركت فى بنائه كل هذه الألحان وكل هذه الأنساق! ولا شك أن جو الهزل، وإن لم تكن المسرحية هزلية صريحة، يساعد على إشاعة توقع التصالح، على نحو ما هو مألوف فى كل 'أوبرا كوميك' .

وإزاء غلبة العروض الموسيقية حتى منتصف القرن التاسع عشر، قرر الممثل والمخرج النابه تشارلز كين (Kean) عندما أصبح المدير الوحيد لمسرح برنسيس (Princess)، تقديم المسرحية فى افتتاح موسم ١٨٥١ - ١٨٥٢ بعد أن حذف جميع الأدوار الغنائية، واحتفظ لنفسه بدور فورد، ولزوجته بدور زوجة فورد، ولعب چورچ بارتلى (Bartley) دور فولسطاف. وقد دفع هذا بعض النقاد إلى التساؤل عما إذا كان قرار 'كين' بالعودة إلى النص الأصلى ينبع، إلى حد ما، من رغبته فى إعادة اكتشاف الخصائص الأصلية (المحلية) للغة شيكسبير، فى مواجهة الاقتباسات الأوبرالية الأوروبية، خصوصًا بعد النجاح الساحق الذى حققته "الكوميديا الأوبرالية الخيالية" الألمانية (Komisch - phantastische oper) للمؤلف الموسيقى أوتو نيكولاى (Otto Nicolai) بالعنوان الأصلى لمسرحية شيكسبير، وقدمت فى برلين عام ١٨٤٩ (قبل وفاة ذلك المؤلف الموسيقى بشهرين، ولم يكن قد تخطى التاسعة والثلاثين). وكان العرض 'غير الموسيقى' الذى قدمه كين يمثل مفترق الطرق فى تاريخ هذه المسرحية على المسرح، إذ انفصلت صورتها باعتبارها كوميديا منثورة عن صورتها باعتبارها 'أوبرا كوميك' ، فكان المخرجون يدركون الإمكانات الموسيقية لبناء المسرحية ونسيجها اللغوى، وكان رجال المسرح المحترفون ينقسمون إلى قسمين: الأول يتضمن الذين يستغلون لغتها المبتكرة فى الإضحاك

وحسب، والثانى يتضمن الذين يتخذونها إطارًا لسلسلة من المواقف الهزلية، والذين رأوا فيها كوميديا حقيقية تقدم صورة نابضة لحياة البورجوازية الإنجليزية.

وظل الصراع قائمًا بين العروض الموسيقية وغير الموسيقية منذ انتقال المسرحية إلى أمريكا فى القرن الثامن عشر، ولكن الاتجاه الجديد فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر كان اتجاهًا محافظًا فى أوروبا وأمريكا معًا، فبدأ المخرجون يحذفون كل الإشارات 'الخارجة' من النص، خصوصًا بعد اعتراض ناقد لامع هو چورچ پوپ موريس (Morris) كان قد شاهد المسرحية فى نيويورك عام ١٨٢٤، وكتب ينعى ما بها مما اعتبره "فُحْشًا" ، كما يروى أوليڤر (ص ١٢). وهكذا اتسمت كل عروض أواخر القرن التاسع عشر بتقديم نصوص "مطهرة" ، وهو ما شهدنا نقيضه تمامًا فى القرن العشرين، وخاصة فى السنوات الخمسين الأخيرة، إذ عمد الممثلون إلى لفت أنظار الجمهور إلى جميع الإشارات التى يمكن تفسيرها تفسيرًا 'خارجًا' ، بل وأضافوا إشارات أخرى من لديهم، كما عمد شراح طبعات النص إلى التنبيه إلى أشد الإشارات 'الخارجة' غموضًا.

وعلى الرغم من نجاح تشارلز كين فى تقديم عرضه غير الموسيقى، استمر تقديم العروض الموسيقية منذ عام ١٨٥١، ويذكر مؤرخو المسرح العرض الذى قدمه مدير مسرح جيتى (Gaiety) فى عام ١٨٧٤ - ١٨٧٥ والذى كُلِّف فيه المؤلف الموسيقى آرثر ساليان (Sullivan) بتأليف الموسيقى التصويرية، وتلحين أغنية جديدة أضيفت إلى دور آن پيدچ، وكتب كلماتها الشاعر والناقد الچيرنون سوينبرن (Algernon Charles Swinburne)، وبعد ذلك بدأ عهد هيربرت بيربوم ترى (Herbert Beerbohm Tree) الممثل الذى ارتبط اسمه بدور فولسطاف فى أواخر القرن التاسع عشر ومطلع العشرين (١٨٨٩ - ١٩٠٢) (أوديل ٢/ ٣٦٥ - ٣٦٦).

وأهم ما يذكره النقاد عن عروض مطلع القرن العشرين محاولة الممثل (والمخرج) 'ترى' تضييق الفجوة التى كان نقاد شيكسبير يرونها بين فولسطاف فى مسرحيتى هنرى الرابع وفولسطاف فى الزوجات المرحات، وذلك باختيار ديكور للمسرحية يمثل القرن الخامس عشر (لا عصر شيكسبير) واختيار الملابس التى توحى بجو هنرى الخامس، لا

الملكة إليزابيث، بحيث اكتسبت المسرحية فى رأى ملكيورى 'وقاراً تاريخياً' ، وهكذا أمكن للنقاد أن يشاهدوا فولسطاف 'الأصلى' وهو يتدهور إلى هذا السلوك الشائن بعد إفلاسه، فكأنما كانت أحداث المسرحية تقع فى غضون مسرحية هنرى الخامس نفسها، لا بعد وفاة فولسطاف. وكان صاحب هذه الفكرة عبقرى إيطالى يدعى أريجو بويتو (Arrigo Boito) وكان مؤلفًا يكتب كلمات الأغانى ويضع ألحانها أيضًا، ولكنه كان يفضل إعداد 'النص الشعرى الغنائى' (libretto) لكبار المؤلفين مثل فيردى (Verdi) مؤلف موسيقى أوبرا عايدة، فأعد له النص الغنائى الخاص بمسرحية عطيل التى قُدِّمَتْ أول مرة على المسارح الإيطالية فى أواخر القرن التاسع عشر، وتلاها إعداد نص خاص لهذه المسرحية يضم بعض مقاطع من مسرحيتى هنرى الرابع ومسرحية هنرى الخامس، ويضم مجموعة من الأغانى والأناشيد الكورالية والمقطوعات الموسيقية المنوعة، وكان عنوان العمل الذى أبدعه فيردى هو فولسطاف وهو ينتهى بخاتمة لها دلالتها وهى "ما العالم إلا فكاهة وما ولد الإنسان إلا مهرجًا" (تطويعًا لمقولة شيكسبير الشهيرة "ما العالم إلا مسرح كبير وما الرجال والنساء إلا ممثلون عليه"). وهكذا كان 'بويتو' قد سبق 'ترى' إلى هذه الصورة المركبة للمسرحية، وإن كان عرض بويتو بموسيقى فيردى قد أضفى طابعًا إيطاليًا صرفًا على المسرحية، فخرجت على الناس منذ أول عرض لها فى مسرح لاسكالا فى ميلانو فى صورة المسرحية الإيطالية لا الإنجليزية.

ويقول وليام جرين (٢٠٠٦) إن إحياء الزوجات المرحات فى انجلترا فى القرن التاسع عشر انتقل إلى أمريكا، بل ويذكر أن الرئيس ابراهام لنكولن شاهدها عام ١٨٦٣ ، واستمرت عروضها الناجحة، وكانت النصوص تتميز، كما سبق أن ذكرت، 'بتطهيرها' من كل ما يخدش الحياء أو استخدام لفظ الجلالة فى القسم، وخصوصًا عندما قدمها المخرج أوغسطين ديلى (Daly) إذ اعتمد على نص مختصر قريب من نص الكوارتو فامتدح النقاد العرض وهللوا لنقائه وصفائه، وهو الاتجاه الذى أدى إلى النقيض الكامل، كما ذكرت، خصوصًا فى انجلترا فى القرن العشرين. كما أدى إنشاء مسرح شيكسبير التذكارى إلى أن أصبح تقديم المسرحية جزءًا لا يتجزأ من مواسم

الفرقة، وقـدمت فى ثمانية مواسم ما بين عـامى ١٩١٩ و١٩٣١، واستمر تقديمـها بعد تغيير اسم المسرح إلى فرقة شيكسبير الملكية.

وشهد القرن العشرين نشأة ما يسمى بصور الإخراج التجريبية لهذه الكوميديا. فبعد عدة عروض تقلـيدية كثيرة قـدمتها فـرقة أولديك (Old Vic) أقدم المخـرج والممثل أوسكار آش (Asche) على لون صارخ من التجريب لم يعجب الجـمهور، وعندما قدم المسرحية عام ١٩٢٩ فى لندن قدم عرضًا لها بالملابس الحديثة، يقوم فيه فولسطاف عند الخروج من المسرح بمناداة سيارة أجرة (تاكـسى) ويلبس فيه القس إيانز قبعة من القش ويركب دراجة على الـمسرح ويحـمل فى يده جهاز راديو! ولم ينجـح العرض وأغلقت المسرحية بعد أسبوع واحد.

واستـمر الاتجاه التجـريبى فى القرن العشـرين فقدم مخـرج يدعى كوميسـارﭬسكى (Komisarjevsky) عـرضًا من نوع جديد فى عـام ١٩٣٥ فى مدينة سـتراتفـورد أپون أيون (بلدة شيكسبير) يؤكد فيه طابعها المسرحى أى الخاص بالمشاهدة ومخاطبة العين، كما يقول كريك، وإن كـان جرين يسميه الأسلوب البينى (نسبـة إلى العمارة النمسوية) فجـعل الملابس زاهيـة الألوان، وفولسطاف يرتدى سـترة حمـراء وله سوالف ناصـعة البياض، والأبواب ملونـة بألوان متفاوتة، بحيث يدل كل لون علـى الأسرة التى تعيش داخل المنزل (كريك ص ٤٢)، ويورد جـرين رأيًا لناقد معـاصر يقول فيـه إن وندسور التى يصورها ديكور هذا المخـرج كانت تشبه "سلسلة من الأكشاك لبـيع الچيلاتى على شاطئ البحر"، ويضـيف أن حلة فولسطاف الزاهـية جـعلته يشـبه الامـبراطور فـرانز چوزيف، ويعلق جرين على هذا قائلاً:

كان كوميسارﭬسكى يرمى إلى مفاجأة الجمهور بصدمة تنقل إليه رؤية المخرج الجمالية الجديدة للمسرحية باعتبارها هزلية موسيقية، وهو المفهوم الذى أكده باستخدام ألحـان من موسيقى مدينة ﭬيينا فى الخلفـية. وعلى الرغم من حيرة النقاد إزاء هذا العرض، فإن المدخل الذى اختاره لهـذه المسرحية وغيرها من

المسرحـيات التى أخرجهـا فى ستراتفورد مـا بين عامى ١٩٣٢ و١٩٣٩ ترك تأثيره الواضح فى أساليب تقديم شيكسبير على المسرح بعد ذلك.

(جرين، ٢٠٠٦، ص ١٥٤)

وأما أشد العروض التـجريبية تجديدًا (منذ أن أصبح التجديد قـاعدة بفضل إخراج جلين بيام شو (Glen Byam Shaw) للمسرحية عام ١٩٥٥) فهو إخراج بيل ألكسندر عام ١٩٨٥ فى ستراتفورد أيضًا. ويقول جرين إن ذكـرى نجاح الصورة الإليزابيثية التى قدمها كل من تيرى هاندز (Hands) وترِيور نَنْ (Nunn) عامى ١٩٦٨ و١٩٧٩ كانت لا تزال ماثلة فى الأذهان، وإن ألكسندر أدرك أن عليـه أن يسلك طريقًا مختلفًا، انطلاقًا من أن المسرحـية تعالج "الطبقـة البورجوازية الجـديدة القوية فى زمن صـعودها السُّلَّم الاجتماعى بحراك متواصل" ، وأن ذلك ذكره بـقول هارولد مـاكميـلان رئيس الوزراء البريطانى عام ١٩٥٩ للشعب البريطانى "لقد طاب لكم العَيْشُ اليـوم كما لم يَطِبْ من قبل" (وهو الذى جعله شـعار حكومته، ودخل مـصطلح اللغة الإنجليزية حـتى اليوم). ومن ثم وجد ألكسندر تشابهًا بين بريطانيـا المعاصرة وزمان أحداث المـسرحية. وهكذا استـعان بمـصمم الديكور والمـلابس النابه وليم دَدْلى (Dudley) لخلق جو ضـاحية وندسور، فالزوجتان تـقارنان الرسالتين اللتين أرسلهما فولسطاف وهمـا جالستان تحت الساشوار (مجـفف الشعر) لدى الكوافير (أو فى صالون التجـميل)، وشجرة البلوط التى يأتيهـا الصيـاد الأسطورى هيرن تتـحول إلى جذع شـجرة مـقطوعة فى منتـزه وندسور الصغـير، وتوحى بأن القطع من ورائه تجـهيز الأرض لبناء الـمساكن! وأمـا فولسطاف فيرتدى صدارًا أصـفر، وسروالاً من سراويل ركوب الخيل وحـذاء لعب الجولف، وأما زوجتا فورد وبيدج فتلبسان سراويل إسبـانية وأحذية ذات كعوب عالية مدببة. وقد نجح العرض نجاحًا ساحقًا.

ويرصد مؤرخو المسرح شتى العروض التجـريبية الأخرى، وهى كثيرة ومنوعة وفى شتى أنحاء العالم، وخـصوصًا فرق الهواة فى الجامعات والمعـاهد وخارجها، إذ وجد هواة التمـثيل فرصًا مـتعددة فـيها لإظهار مـواهبهم، كمـا تعددت مفـاهيم الاقتبـاسات

والإعدادات، وتفاوتت ما بين الدرامى البحت، والهزلى الموسيقى، إلى جانب ما يسمى بالعروض الإقليمية، وقد اخترت من بينها العرض الذى أخرجته مخرجة تدعى ليليان جروج (Groag) فى إطار مهرجان ولاية أوريجون (Oregon) الشيكسبيرى، بمدينة آشلاند (Ashland) عام ٢٠٠١، وهو الذى التزمت فيه المخرجة بالجو الاليزابيثى، وقدمت المسرحية فى الهواء الطلق فيما يسمى بالمسرح الاليزابيثى المفتوح، وهو شبيه فى عمارته بمسرح الجلوب الشيكسبيرى، وركزت فى إخراجها على نشأة الطبقة الوسطى فى إنجلترا فى العصر الإليزابيثى وعلى أهمية قيم الأسرة لقيم المجتمع كله. وقد نجح إخراجها بشهادة النقاد والإقبال الجماهيرى، كما يقول جرين، فى مزج عناصر الهزل فى الكوميديا بالدلالة الاجتماعية التى كانت تنشدها (ص ١٦٠).

وهكذا شهدنا على امتداد القرن العشرين ألوانًا من التفاوت فى المفاهيم التى كانت العروض الأولى تقوم عليها، ولكنها جميعًا تبتعد عن مشكلة فولسطاف فى هنرى الرابع وتغير صورته فى هذه المسرحية، وتقدم المسرحية جميعًا باعتبارها دراما مستقلة لها كيانها الذى لا يحتاج إلى الربط بما سبقها من مسرحيتى هنرى الرابع، فتغيير زمن الأحداث يقطع بأن النص 'متحرك' ويقبل التطويع، كما سبق أن قلت، ولهذا مزجتُ فى هذا القسم استعراضى للعروض مع التيارات النقدية الرئيسية. فالواقع أننا، وعلى امتداد القرن العشرين، نجد أن التيار الرئيسى للنقد عند كبار النقاد يبتعد تدريجيًا عن قضية ملابسات تأليف المسرحية، وقضية مصادرها الإنجليزية والإيطالية، ويقترب من دلالات المسرحية الثقافية والأنثروبولوچية، ومدى ارتباطها بالطقوس الفولكلورية التقليدية، من ناحية، وارتباطها من ناحية أخرى بما يترتب على تقديم 'كوميديا المواطن العادى' من دلالات اجتماعية، سبق أن عرضت لمعظمها فى هذه المقدمة، إلى جانب الدراسات 'الفنية' للمسرحية التى أشرت إلى أهم اتجاهاتها آنفًا.

١٢- *النقد النسائى وغيره من التيارات النقدية الحديثة:*

وأما النقد النسائى أو النسوى فقد أدى إلى مناقشات محدودة حول دلالة عنوان

المسرحية، فالعنوان الذى يقتصر على الزوجتين له دلالاته عند لندا وودبريدج (Linda Woodbridge) وهى تحلل ذلك العنوان فى كتابها الصادر عام ١٩٨٤ فى إطار تغير صورة المرأة فى ذلك العصر، وعنوان الكتاب: المرأة والنهضة الإنجليزية: الأدب وطبيعة جنس المرأة فى الفترة ١٥٤٠ - ١٦٢٠، وتنتهى إلى بعض النتائج التى عرضت لها فى سياق تحليلى لإطار الطبقة المتوسطة الناشئة فى المدن، وهى الطبقة التى جعلت المرأة عماد المجتمع الجديد بعد أن كانت سلعة جنسية فى العصور الوسطى، كما تستند الباحثة إلى العديد من الوثائق التاريخية التى تربط بين المذهب 'الإنسانى' عند شيكسبير والتحول الاجتماعى فى العصر الإليزابيثى، وهو التحول الذى آذن بمولد صورة المرأة الأوروبية الحديثة التى تتمتع بالاستقلال والقدرة على مواجهة الرجل.

وأما كوپيليا قان (Coppélia Kahn) فإنها تركز فى كتابها الذى أصدرته عام ١٩٨١، على خوف الرجال من خيانة زوجاتهم، وتقول إن التخوف الذى ينتاب الزوج من صفة 'الديوث' يمثل مرضًا 'عصابيًا' أبويًا، ينبع من تصور الرجل أنه وحده صاحب السلطة بل و'مالك' المرأة، وتحلل عدة مواقف فى مسرحيات شيكسبير تأكيدًا لوجهة نظرها فى ذلك الكتاب وعنوانه ''أملاك الرجل: الهوية الذكورية فى شيكسبير'' (بيركلى، كاليفورنيا) ولكنها لا تكاد تلقى أى ضوء على الدلالات الفنية لذلك 'العصاب' فى المسرحية التى تناقشها، وإن كانت تلمح إلى دلالة هذا 'العصاب' عند فورد من الناحية الاجتماعية فقط.

ويعود طرح موضوع المجتمع 'الأبوى' فى الكتاب الذى وضعته مارلين فرنش (Marilyn French) بعنوان تقسيم الخبرة فى شيكسبير (١٩٨٢) وهى تركز فى تحليلها للزوجات المرحات على أن نجاح الزوجتين فى الحفاظ على العفة واستماتتهما فى ذلك يؤكدان الحفاظ على قيم المجتمع الأبوى، وهو المجتمع الذى يعتبر أن طهر المرأة من نوع 'جودة البضاعة' التى يملكها الرجل، وتعرض لقضية الفصل بين الجنسين فى مجال البيت والعمل، ما دام البيت الذى يملكه الرجل يتضمن المرأة أيضًا، وتقول إن ذلك من خصائص المجتمع الأبوى، وهى الفكرة التى تعود لطرحها آن پارتن (Parten) فى

دراسة عنوانها "قرنا فولسطاف: التقص الـذكورى والمرح الأنثوى فى زوجتان مـرحتان من وندسور (مجلة دراسات فى فقه اللغة ٨٢، ١٩٨٥) ص ١٨٤ - ٩٩ (ص ١٩٠).

وتتـوسع كاثرين ريتشـاردسون (٢٠٠٥) فى عـرض هذه الحـجة التى تقـوم على التطابق أو التماهى (identity) بين جسد المرأة ومنزل الأسرة، بادئة بالربط بين جسد المرأة وثروة الرجل، وهو الربط الذى توحى به بل وتؤكده أحداث المسرحية، وتتساءل قائلة "هل يمكننا تصور قراءة تعتـمد على التحليل النفسى للمسرحيـة، وخصوصًا لقيام فورد بالبحث عن الفارس السمين فى أشـد أماكن المنزل خصوصية؟" (ص ٤٦) موحية بأن المنزل يقترن بالجسد، ثم تقول:

إذا قرأنا مسرحية زوجتان مرحتان من وندسور قراءة تقرن المنزل بجسد المرأة التى تتحكم فـيه استطعنا أن نفهم اشـمئزاز جيران فـورد من إصراره على أن يشهدوا قيامه بتفتيش المنزل بحثًا عن عشيق زوجته قائلاً: "خذوا خذوا! هذه مفاتيحى: اصـعدوا إلى غرفة نومى بالطابق الأعلى، فتشـوها وابحثوا فى كل شبر فـيها! أؤكد لكم أننا سوف نُخرج الثـعلب من جحره" (٣/٣/ ١٤٧ - ١٤٩). أى إنه 'يعرض' كل شىء و'يعرّيه'، ويفتح دخـائل وبواطن منزله بأسلوب لا يليق، ويصر على أن يشاهد جيرانه كل شىء. ويصيح القِس هيو إيانز "أقسم إنه لا يوجد أحد فى المنزل ولا فى غرف النوم ولا فى الدواليب وإلا فليـغـفر الله ذنوبى يوم الـحسـاب!" (٣/٣/ ١٩٥ - ١٩٦) ويعـــرب الأشخاصُ الحاضـرون على المسرح الذين شهدوا محاولة فورد الثـانية للعثور على فولسطاف فى منزله واحـدًا بعد الآخر عن معارضتـهم لهذا الضرب من 'الاستعراض' . فيقول جـاره السيد بيدج "لا! لقد تجاوزت حـدودك يا سيد فورد!" (٤/٢/١١٦) ويضـيف شـالو "هذا مـريع يا سيـد فورد! ويصـمك بالعار!" (٤/٢/١٤٥) ويبدأ إيـانز قائلاً "هذا جنون لا شك! هذا مـجنون كالكلب المسعور!" (٤/٢/١١٨) ثم يضيف مستنكرًا "هذا غير معقول! هل

ترفع ملابس زوجتك؟" (٤/ ٢/ ١٣٤) وتعبير 'رفع ملابس المرأة' كان يعنى رفع أطراف إزارها للكشف عن الجسد العارى تحته. والتورية اللفظية التى يأتى بها إيانز بلغته الإنجليزية الغريبة تشير إلى عُرْى سمعة زوجة فورد. إذ إن زوجها يعرض جسدها، مجازيًا، أمام أفراد المجتمع المحلي كله فى محاولة خاطئة للحفاظ على السمعة الحسنة للأسرة.

(ص ٤٦-٤٧)

والحقيقة أن الأستاذة ريتشاردسون تقدم لمن يريد القيام بالدراسة على أساس التحليل النفسى 'المفاتيح' اللازمة لهذه الدراسة، ولكن ذلك لا يهمنا ما دامت قد لخصت بنفسها ما تتوقعه من نتائج، وأجد لزامًا علىّ من باب الإنصاف أن أشير إلى أن هذه الباحثة تتميز بالاعتدال قد تنحاز انحيازًا كليًا لأمثال هذه الفكرة بل تطرح أفكارًا أخرى طريفة، من أبرزها الربط بين الفرد والمجتمع فى عصر النهضة من خلال نشأة الطبقة المتوسطة وتدعيم أركانها، فتشير إلى المقولة الذائعة التى أصبحت من مصطلح اللغة الإنجليزية وهى إن 'منزل كل رجل قلعته' ، وكان أول من قالها كاتب بريطانى يدعى ريتشارد بريثويت (Braithwaite) عام ١٦٣٠ حيث شَبَّهَ المنزل بالدولة، وقال بأن حصافة الحكم والإدارة للمنزل كفيلة بتحقيق النظام على مستوى الدولة، وتربط بين هذه المقولة ودلالة المسرحية للمجتمع والسياسة، ثم تضيف قائلة إن دور الزوج فى البيت 'تدريب ضرورى' يساعده على النجاح فى أداء واجباته فى الحياة العامة، مقتطفة قولاً لاثنين من مفكرى العصر، يقولان فيه إنه من المحال على رجل أن يفهم كيف يحكم الدولة إذا لم يكن يعرف كيف يحكم منزله. وتضيف قائلة:

وكان من شأن العلاقة المذكورة بين المجال المنزلى والمجال السياسى أن أضْفَتْ على الحَدَثِ فى زوجتان مرحتان من وندسور دلالة إضافية فى أعين جماهير المسرح الأولى فى العصر الحديث. فإذا كان ملوك المنازل عاجزين عن حكم 'قلاعهم' ، فكيف نرجو أن يسود النظامُ الدولة ككل؟ أى إن

سلوك المرأة داخل المنزل وخارجه كان له تأثير مباشر فى سمعة زوجها وشرفه، فالزوجة التى تبدى أقصى حد من عصيان زوجها بأن تدبر مقتله، على نحو ما كانت التراچيديات القائمة على هذه الموضوعات توضح لجمهور المسرح، كان عقابها الحرق علنًا بتهمة الخيانة الصغرى. وكانت هذه الجريمة المعادل 'المنزلى' لاغتيال الملك. وهكذا فإن تعليق زوجة پيدچ عن الجمع بين المرح والشرف تعليق ذو أهمية جوهرية، أى إن الزوجتين كانتا تلعبان لعبة يكمن فيها خطر داهم، وذلك بالهزل والاستهزاء بإمكان عصيان السلطة الذكورية داخل المنزل والإضرار بسمعة المنزل على نطاق واسع.

(ص ٤٥)

وليس من المستغرب على ريتشاردسون أن تستخدم مصطلح النقد النسائى (مثل الإشارة إلى السلطة الذكورية) حتى فى عرض هذه الفكرة الطريفة، إذ كاد ذلك المصطلح أن يصبح جزءًا من المصطلح النقدى العام فى عصرنا، والواقع أنها لا تبدى ما تبديه ناتاشا كوردا (Natasha Korda) من جنوح كامل إلى النظرة النسائية فى الدراسة التى نشرتها عام ٢٠٠٤ بعنوان زوجتان مرحتان من وندسور من منظور حديث (ملحقة بطبعة فولچر). إذ تبدأ كوردا بتعريف المقصود بالحداثة فتضع لها تعريفًا يجمع بين المعنى العام والمعنى الذى نجده فى التاريخية الجديدة، مؤكدة أنه المعنى الشيكسبيرى، إذ تقول:

إن الكلمة، كما يستخدمها شيكسبير، عادةً ما تشير إلى كل ما ينتمى إلى الحياة اليومية، وإلى الأشياء المعتادة والشائعة. فالواقعية فى الزوجات المرحات أو حداثتها تميزها عن غيرها من المسرحيات، وتتشكل من عدد من الحيل البنائية التى تغرس المسرحية غرسًا فى خصوصيات الحياة اليومية ونسيجها.

(ص ٢٢٨)

أى إنها تعنى بالحداثة ما نعنيه 'بالحضور الآنى' أو 'الحضورية' (immediacy

أوimmediate presence) وهما من مصطلحات النقد المسرحى الحديث، بمعنى أن شيكسبير يريد للجمهور أن يدرك أن ما يحدث فى المسرحية التى يشهدها واقعٌ يراه الآن، حاضرٌ يحسه ويعيه، وأن دلالته مرتبطة بالعصر الذى كُتبت فيه لا بعصور سابقة. ومن ثم تقول إنه يقدم لنا فى الزوجات المرحات "ضروب الصراع الطبقى والصراع بين الجنسين، وهو الذى كان من خصائص فترةٍ اتسمت بتحولات هائلة على المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية" (ص ٢٣٠).

وتقارن كوردا بين هذه المسرحية وبين مسرحية سبقتها كتابةً بعدة سنوات وهى ترويض النمرة (أو الشرود/ السليطة)، فتقول إن سلطة الرجل فى المسرحية القديمة كانت مطلقة، وكان الرجل يشبه الحاكم المنفرد الذى لا يشاركه أحد فى حكمه، ما دامت كيت (Kate) البطلة تقول للمرأة فى آخرها "زوجك سيدك وملكك وحاكمك" ، ولكن هذه الصلة بين المنزل والدولة، أو بين العام والخاص، أو بين الموضوع العائلى والموضوع السياسى، تطورت فى زوجات مرحات بحيث توثقت وتوحدت. وتُرجع كوردا هذا التوثيق والتوحد إلى وجود الملكة إليزابيث على رأس الدولة، وتستشهد فى ذلك بالتطور الذى حدث فى فكر القرن السادس عشر حتى عصر شيكسبير.

ففى مطلع القرن السادس عشر، وحتى منتصفه، لم تكن لدى الناس حاجة للنظر فيما يترتب على حكم المرأة للدولة من عواقب، وتقتطف الباحثة قولاً لمفكر صدرت ترجمة دراسته عام ١٥٢٩ يقول فيه إن على المرأة أن تقنع بحكم منزلها، فهو دولة كافية لها. ولكن اعتلاء الملكة مارى الأولى عرش انجلترا فى عام ١٥٥٣، ثم زواجها من الملك فيليب الثانى، ملك إسبانيا، عَقَّدَ الأمور، فأصبح من العسير التوفيق فى فكر المفكرين السياسيين بين واجبات الزوجة المنزلية وواجباتها فى حكم الدولة، وكان مما يزيد الأمور تعقيداً وضع المرأة القانونى فيما يتصل بالمِلْكية (ملكية العقارات والأموال) إذ لم يكن لها الحق فى 'ذمة مالية' خاصة، بل كانت الذمة المالية للزوجة تابعة لزوجها، أو جزءاً من ذمته المالية. وهكذا كان لزامًا أن تعامل الملكة مارى وفقًا للقانون الذى كان قد صدر فى أيام إدوارد الثالث، أى فى القرن الرابع عشر، أى معاملة

غير المتزوجة فيما يتعلق بحق الملْكية والذمة المالية، ومن ثم خَلَّفَ حكمُ الملكة مارى تركةً من الشكوك فى الحكمة من تطبيق هذا القانون، وخصوصًا إمكان الطموح إلى تعميمه. وتقول كوردا إن هذه التركة رانت بأثقالها على الملكة إليزابيث، وفى عصر شيكسبير كان الخلاف فى الرأى قد بلغ أشده بين من يؤيد فكرة حكم المرأة للدولة ومن ثم حقها باعتبارها ملكة بأن تكون "رئيسة زوجها" ومن يعارض ذلك استنادًا إلى أن "المنزل دولة كافية" . وتقول كوردا:

إن الأحبولة الفكاهية في الزوجات المرحات تزيد من هذه الشكوك الثقافية التى تكتنف حكم الأنثى للمنزل وحكمها السياسى، وتدعونا إلى النظر فيما يترتب على الأول بالنسبة للأخير. فهى تقدم أولاً منظورًا حديثًا للدور النشيط الذى تضطلع به الزوجة فى إدارة شئون الحياة اليومية فى المنزل، ثم تتطور فتتجاوز النطاق المنزلى لفحص ما يترتب على هذا الدور فى البلاط الملكى فى الماصك الختامى، وهو الذى يركز على ملكة الجان. وتتضح لنا الأصداء السياسية لقدرة الزوجة على الإدارة المنزلية منذ البداية، حين نسمع أن الزوجتين تتحكمان فى أموال زوجهما كلها (١/٣/٤٩، ٦٢) - وهو وضع يناقض تمامًا قانون حرمان الزوجة من الذمة المالية.

(ص ٢٣٢)

وتقول كوردا إنه من المهم أن نذكر أن هذه المسرحية لا تصور زوجتين 'شاردتين' أو 'ناشزتين' أو تمثلان خروجًا على المألوف، بل هما تمثلان الحياة اليومية المعتادة للمرأة، وللمجتمع الجديد الذى برزت فيه الطبقة المتوسطة، ومن ثم فالمسرحية تقدم منظورًا مُركبًا "للتفكير العام، وللطرز الشائعة والعادات التى تمثل الحياة اليومية الحديثة" (ص ٢٣٦). وتختتم مقالها قائلة:

ولكن فهمنا للمنظور الحديث للمسرحية فى سياقها التاريخى لا يتطلب منا قراءتها باعتبارها ذات حدث رمزى سياسى أو قضية خلافية سياسية، إذ إن

المسرحية التى تقدم منظوراً حديثًا للحياة اليومية فى انجلترا فى أواخر القرن السادس عشر مسرحية تستكشف الإمكانات الكوميدية للانشغال المعاصر، الذى كان سائداً ومُركبًا، بواقع تولى الأنثى الحكم فى المنزل وفى السياسة، ومدى مشروعية هذا الحكم. والمسرحية إذن، وبهذا المعنى، نوع من "القصص التاريخى" (ص ٢٣٨).

وكوردا تقتطف العبارة الأخيرة من مقدمة مسرحية ترويض النمرة (المشهد الثانى/ ١٤٣) حيث تعنى الكلمة 'قصة' وحسب! ولكنها تريد لها أن توحى بالتاريخ.

واتجاه المحدثين إلى الانتفاع بالتاريخية الجديدة متفاوت فى زوايا التناول، فالأستاذة كوردا تنتفع بها فى منهجها النسوى فتقدم وجهة نظر معارضة لاعتبار المسرحية 'واقعية صرفة' أو محصورة فى نطاق الطبقة الوسطى، وهو ما فعلته بعدها ريتشاردسون، ولكن بعض النقاد الآخرين يستمسكون بمنهج التاريخية الجديدة، فيتناولون المسرحية من زاوية ضيقة مثل إريكسون (Erickson) الذى يقول فى الصفحة الثالثة من دراسته، بعد التمهيد لها، "إن قضيتى فى آخر المطاف تتمثل فى إقامة رابطة بين الزوجتين والملكة إليزابيث، إذ إن تدبير الأحبولة التى تنسج الزوجتان خيوطها داخل المسرحية يشبه الإدارة السياسية فى البلاط الملكى حيث تمسك الملكة بالخيوط كلها، وهو يثير القلق مثله كذلك فى دوائر الرجال" (ص ١١٨-١١٩) وعنوان دراسته هو 'وسام الجارتر، وتأليه إليزابيث، والتوتر بين الطبقات وبين الجنسين فى زوجتان مرحتان من وندسور' ، وهى منشورة فى كتاب عنوانه: إعادة إنتاج شيكسبير: النص فى التاريخ والأيديولوجيا، من تحرير جين أ. هاوارد (Howard) وماريون ف. أوكونور (O'connor) والصادر عام ١٩٨٧ (١١٦-١٤٠).

وإلى جانب هذه الملامح الرئيسية للنقد النسائى للمسرحية، لابد من ذكر بعض الدراسات التى لا تضيف الكثير، على أهميتها، إلى ما سبق، وأشير إليها هنا دون تسلسل تاريخى وأولها دراسة للمسرحية (بقلم ساندرا كلارك Clark) وعنوانها '"الزوجة

قد تلجأ للمرح ولا تفقد شرف العفة'' : المرأة والذكاء اللماح فى زوجتان مرحتان من وندسور ومسرحيات أخرى' ، المنشورة فى كتاب عنوانه ''أرجح الآراء القائمة على الخبرة'' : دراسات شيكسبيرية مقدمة إلى هارولد چنكنز، من تحرير چون و. ماهون (Mahon) وتوماس أ. پندلتون (Pendleton)، والصادر عام ١٩٨٧ (٢٤٩ - ٢٦٧).

والدراسة كما يتضح من عنوانها تكرر ما سبق أن قيل عن تغير صورة المرأة فى عصر النهضة، وتسهب فى ضرب الأمثلة للتدليل على الدور الجديد المنوط بالزوجة فى الطبقة المتوسطة مع تكرار مصطلحات النقد النسائى المعهودة، على نحو ما تفعل دراسة أخرى بقلم إليزابيث پتينچر (Pittenger) 'أرسلى كويكلى بسرعة: التكاثر الآلى للصفحات' وهى منشورة فى مجلة شيكسبير الفصلية ٤٢، عام ١٩٩١ (٣٨٩ - ٤٠٨) وتقصد الباحثة بالتعبير الوارد فى العنوان 'الآلية' التى 'تعيد إنتاج' المراتب الهرمية للنصوص والعلاقات بين الجنسين والعلاقات الاجتماعية، قائلة إن المشهد الذى تقرأ فيه الزوجتان الخطابين المرسلين إليهما من فولسطاف يمثل خير تمثيل ''الأسس الاقتصادية للعلاقات الجنسية والعلاقات 'النصية' كما تصورها زوجتان مرحتان'' ص (٣٩٢). وبناء المسرحية فى رأيها يشبه هذين الخطابين، فهما نسختان من خطاب واحد، والمسرحية نص أدبى له نسختان، الكوارتو ١٦٠٢ والفوليو ١٦٢٣ التى تكاد تبلغ ضعف طولها، وهو دليل على استحالة وجود نص يجسد المثل الأعلى لأى شىء، فالممثلون يقاومون ذلك المثل الأعلى، و''إعادة إنتاج المعنى'' - وهو من مصطلحات النظرية النقدية الحديثة - محال دون إساءة تقديم المعنى مهما كررنا الألفاظ بأسلوب 'التكاثر الآلى' ، على نحو ما يشهد به درس اللغة اللاتينية، وهو ما ترى فيه نموذجًا للتمييز بين الجنسين (دون إيضاح كاف لهذه الفكرة الغريبة) وترى فيه دلالات جنسية واجتماعية ووطنية. وتقول پتينچر بناء على تحليلها لمشهدين هما ١/٢ و٤/١ إننا نستطيع أن نتوسع فى فكرة 'التكاثر الآلى' بتطبيقها فى أربعة مجالات ثقافية هى: (١) أساليب التربية والتعليم التى تشكل شخصية التلميذ، (٢) ''الاقتصاد الأبوى'' للمسرحية الذى يجعل الورثة يتوالدون فى 'نسخ' متماثلة، (٣) مبدأ الرغبة (الشهوة) الذى نرى فيه النزعات والخيالات، وفقًا

لتعريف فرويد، تتكاثر باستمرار فى "صور مطبوعة مكررة" (ص ٤٠٢) وإن حملت اسم "الطبعات الجديدة وتغيرت أسماء حامليها، مثلما يتصور فولسطاف فى المسرحية أن الزوجتين "من الوحدات المتماثلة التى يمكن استبدال أحدها بسواها" (ص ٤٠٣) و(٤) فى العالم المادى للطباعة حيث نجد المطبعة تعيد تقديم 'الصفحات' نفسها بأساليب 'آلية'.

وتكرر جريس تيفانى (Tiffany) المصطلحات الشائعة فى النقد النسائى عن 'المجتمع الأبوى' و'السلطة الذكورية' ، وتطور صورة المرأة فى عصر النهضة، وتسهب فى ذلك فى مقال لها نشرته عام ١٩٩٢ - ١٩٩٣ فى مجلة الدراما المقارنة ٦٢، (٢٥٤ - ٢٧٠) بعنوان 'عصا فولسطاف الزائفة: الخروج على الطابع الجنسى وفق مبادئ بن جونسون فى زوجتان مرحتان من وندسور' ، وفى كتاب أصدرته بعد ذلك عام ١٩٩٥ بعنوان "حيوانات شبقة ووحوش اجتماعية: شيكسبير وبن جونسون والمزج الفكاهى بين الرجل والمرأة" .

وسوف أواصل هنا هذا العرض الذى يشبه الببليوغرافيا المشروحة وفقًا للموضوعات المنوعة المطروحة فى النصف الثانى من القرن العشرين ومطلع الحادى والعشرين (دون التزام بالنقد النسائى أو التاريخية الجديدة) فأبدأ بدراسة نشرها برتراند إيانز (Evans) عنوانها 'حبًا فى الاستهزاء: الوصول إلى الذروة' ، فى كتاب عنوانه كوميديات شيكسبير صدر عام ١٩٦٠، والدراسة تشكل فصلاً كاملاً (ص ٦٨ - ١١٧) ويتناول فيه مستويات وعى الشخصيات فى المسرحية والمشاهدين لها (أو القراء) ويسمى ذلك تفاوت درجات الوعى، ويهدف من ذلك إلى إصدار حكم يقول إن المسرحية تتميز بتعقيد يندر أن يراه النقاد فيها، ويقول إننا نجد "ذروة الوعى" عند السيدة كويكلى، ونجد "نقطة الحضيض" عند فولسطاف ويتراوح باقى الأشخاص فى مستويات وعيهم، وهو يضع ما يشبه الجدول الذى يحدد فيه درجات الوعى، قائلاً إنها تبلغ إحدى عشرة درجة، وإن هذه الدرجات هى التى تولد الكوميديا، فكل شخص ضحية خداع ومدبر خدع وأحاييل. وأهم ما فى الكتاب الصفحات ٩٨ - ١١٧ التى يخصصها للتحليل النصى الدقيق لهذه الدرجات الإحدى عشرة.

ولا أدل على التنوع فى المداخل لهذه المسرحية من التفاوت حتى اليوم بين المذاهب البحثية التى نجدها فى المجلات الأدبية والنقدية، وفى الكتب التى تصدر باستمرار عن شيكسبير، مثل المقال الذى كتبه فيليب د. كولينجتون (Collington) بعنوان ’ ”ليت زوجك يموت“ : زوجتان مرحتان من وندسور باعتبارها مأساة منزلية ساخرة‘ ، ونشره عام ٢٠٠٠ فى مجلة النهضة الأدبية الإنجليزية ٣٠، ويستكشف فيه الروابط بين المسرحية وبين حادثة تاريخية يشار إليها بتعبير ’المقتل الأليم‘ للسيد بيدج من بليموث، ويحاول إثبات وجود بعض العناصر المهمة التى تنتمى إلى ’التراجيديا المنزلية‘ فى الكوميديا التى كتبها شيكسبير، وهو مقال غير مُقْنع على طرافته.

كما نشرت فى الفترة نفسها ثلاث دراسات تتناول العلاقة بين مسرحية شيكسبير وعمل المرأة فى المنزل وتعالجها بصورة تفصيلية مثل الدراسة التى نشرتها ناتاشا كوردا (Korda) قبل الدراسة المهمة التى عرضت لها بالتفصيل، وهى تتبع فى الدراسة الأولى منهج النقد النسوى والمادية الثقافية معًا، فتضع الخطوط العريضة للنصائح والإرشادات التى كانت تقدم للرجال والنساء فى كتب السلوك المعاصرة، وعلاقة هذه النصائح بأخلاق المرأة، أو بالصورة التى كان المجتمع يرسمها لأخلاق المرأة المثالية فى تلك الفترة التاريخية، وعنوان الدراسة ’ ”نظرات ذات دلالة“ : الإشراف على الأملاك الزوجية فى زوجتان مرحتان من وندسور‘ ، ونشرتها فى كتاب صدر عام ٢٠٠٠ وعنوانه صور شيكسبير الماركسية من تحرير چين أ. هاوارد (Howard)

ونشرت الباحثة وندى وول (Wendy Wall) دراستين مهمتين فى مطلع القرن الحادى والعشرين، وردتا فى كتاب لها أصدرته عام ٢٠٠٢ بعنوان ”تمثيل الحياة المنزلية على المسرح: الأعمال المنزلية والهوية الإنجليزية فى بواكير العصر الحديث“ ، فى ص ٥٩ - ٩٣، و٩٤ - ١٢٦). أما الدراسة الأولى فعنوانها ’الإِبَرُ والخَيْزُرَانَات: التربية، والحياة المنزلية، ومَقْدِمُ الكوميديا الإنجليزية‘ ، وفيها تناقش (خصوصًا فى ص ٩٠ - ٩٣) الحياة المنزلية على المسرح فى زوجات مرحات حتى تأتى بالبرهان على

حجتـها التى تقول إن الصور التى تـمثل الحياة المنزليـة فى بواكير العصـر الحديث قد "ساعدت على تشكيل بعض المفاهيم الأساسية للهوية الوطنية" ، وهى تركز على قدرة اللهجة المحلية على الرمز 'للوطنية' قائلة إن درس اللغة اللاتينية (٤/ ١) "يُضَفِّر" الهوية الإنجليزية مع الخيوط التى تُنسج منها الحياة المنزلية الإنـجليزية، إذ يقابل فيه شيكسبير بين لغة السيدة كويلى ببذاءتها وسـوء استخدامها للألفاظ وبين "الدراسة الأكاديمية التى سرت فيها التقاليد المريضة للأجانب" ، قائلة إن ذلك يكشف عن دعوة شـيكسبير إلى أساليب تربوية وطنية إنسـانية لأبناء الطبقة المتوسطة، وتقـول إن صورة الهوية الوطنية القائمة على "لغة الحياة اليومية" تنشأ من "الروابط التحليلية بين اللغة اللاتينية والدراسة الأكاديمية من ناحية وبين الحياة المنزلية من ناحية أخرى" فى ضوء علاقتها بالجنسين، وباللغة، وبالحياة الجنسية، وبالمجتمع المحلى. وعنوان الدراسة الثانية هو 'لماذا يكنس العفريت بَكْ؟ الجنيات فى شيكسبير والدلالة السياسية للتنظيف' (وكانت قد نشرت هذه الدراسة من قبل مسـتقلة بعنوان مختلف هو 'لماذا يكنس العفـريت بكْ؟ قصص الجان والزوجات المرحات والنضال الاجتماعى' ، فى مجلة شيكسبير الفصلية ٥٢ (ص ٦٧ - ١٠٦) عام ٢٠٠١. وهى تفحص فى هذه الدراسة العلاقة بـين الأعمال المنزلية والمهام السحرية الموكلة إلى الجن فى انجلترا فى عصر شيكسـبير، والدراسة حافلة بالمقتطفات من الكتب والكتـيـبات المنشـورة فى ذلك العـصر، والتى تبـين رأى البـاحثـة فى أن 'تكليف' الجنيات بالأعمال المنزلية كان يهدف إلى تأكيد إقصاء المرأة عن الحياة العامة وقصر دورها على المنزل، بدليل وجود رابطة استعارية (أى رمزية أو مجازية) مؤكدة فى نظرها بين الجنيات والنساء.

وفى آخـر القرن العـشرين نشـرت دراسة تقـترب فى مـوضوعـها من الدراسـات المذكورة، وهى الدراسـة التى كتبها ريتشـارد هلجرسون (Helgerson) بعنوان "'سلة الغسيل" ، والساحرة، وملكة الجنيـات: عالم المرأة فى وندسور فى عصر شـيكسبير' ونشرها عـام ١٩٩٩ فى كتاب عنوانه ثقـافة عصر الـنهضة والحيـاة اليوميـة من تحرير باتريشيا فوميرتون (Fumerton) وسايمون هَنْت (Hunt) ويستكشف فيها دلالة المكان

الذى تجرى فيه المسرحية، كما يفحص بالتفصيل ألوان العقاب الذى يوقعه المجتمع المحلى بفولسطاف وعلاقة هذا العقاب بالأعمال التى تقوم بها المرأة دون الرجل فى المسرحية، ويشرح الدلالات الحرفية للغسيل القذر والمغزى الاستعارى له، وهذه الدراسات الثلاث تعتمد على مصادر يتكرر وجودها فى الهوامش والمراجع، وكلها حديثة ومتاحة، ومن بينها كتاب أعدته كيت أوترسون (Aughterson) بعنوان المرأة فى عصر النهضة: كتاب المصادر: مقومات الأنوثة فى انجلترا (١٩٩٥) وكتاب آخر لها بعنوان النهضة الإنجليزية: المنتخب من المصادر والوثائق (١٩٩٨).

ومن أحدث الكتب 'النسوية' كتاب أصدرته عام ٢٠٠٣ باحثة تدعى أينا هابرمان (Ina Habermann) بعنوان التصوير المسرحى للقذف بالباطل وصورة الجنسين فى بداية العصر الحديث فى انجلترا، وتستكشف فيه معنى شرف المرأة، أو 'الشرف الأنثوى' كما تقول، ودور الافتراء أو القذف بالباطل فى بلورة صور هذا 'الشرف' وفى تأكيده فى المجتمع، وتلتقط المؤلفة الخيط الذى ألمحتُ إليه آنفًا وهو الربط ما بين المرأة والممتلكات (أو ما يملكه الرجل) وتتحدث فى إطار هذا عن موضوعها الأساسى وهو العلاقة بين هذه المسرحية والعقوبات القانونية المخصصة لكل من الرجل والمرأة فى المجتمع، ابتغاء تبيان التمييز بينهما حتى قانونًا.

وتركز باحثة أخرى على هذا التمييز، مستشهدة بكتب الفكاهات التى كان يكثر صدورها فى بدايات العصر الحديث وعلاقتها الوثيقة بالمرأة، والباحثة هى باميلا ألن براون (Brown) وكتابها عنوانه النمرة أفضل من النعجة: المرأة والدراما وثقافة الفكاهة فى انجلترا فى مطلع العصر الحديث، وصدر عام ٢٠٠٢، وتبين فيه بإسهاب كيف يميز واضعو تلك الفكاهات بين الجنسين، مثلما يفعل كُتَّابُ الكوميديا، وتلقى الضوء بصفة خاصة على المُلَح والنوادر التى تقص قصص العشاق الذين يختبئون فى السلال، على نحو ما نراه فى هذه المسرحية، وكلمة النمرة فى العنوان تشير إلى عنوان مسرحية شيكسبير ترويض 'النمرة' *The Taming of the Shrew* (والكلمة لا تعنى 'النمرة' بالإنجليزية بل تعنى الزَّبَّابَة وهى حيوان صغير يشبه الفأر وجسمه مغطى بالفراء

ويأكل الحشـرات، ويستعـار فى الإشارة إلى المرأة ذات اللسان الـسليط والطبع الحاد). وتخـصص الباحـثة فصـلاً للمسـرحيـة عنوانه 'الجـيران الأقـربون، وحروب المـرأة و"الزوجتان المرحتان" ' ، تتحـدث فيه عن قـدرة المرأة على الهزل واللجـوء إليه فى دراما مطلع العصر الحديث فى انجلترا، انطلاقًا من إدراك المرأة أن تعرضها للاتهام بأى تهمة جنسية يضعـها فى موقف الذى يحاكمه 'محلفون' من الجيـران والأقارب، وتقول "إن الحرب الخفـية التى تشنها الزوجـتان فى وندسور" ضد الافتـراء والتهجم الجنسى والغيرة ترمى إلى كسب تعاطف أفراد الجمهور فى المسرح من النساء، وتقول لهن إنهن إذا واجهن المتهجمين جنسيًا والذين يحاولون غوايتهن فعليهن أن يشكلن أحلافًا صالحة ويكتسبن مهـارات فائقة فى التمثيل حـتى يستطعن الفوز فى "محكمة الجيران والحى" (ص ٥٢). وتقول براون إنه على الرغم من عدم وقـوع خيانة زوجية فى المسـرحية فإن استعداد الزوجتين لتعريض سمعتـهما للخطر، والمتعة التى تجدانها فى التكتم والخداع 'الهازل' يشكلان النظرة الســائدة التى تقول إن المســرحية احتـفال بسيط وغـير معـقد بالمرح الأنثوى البرئ (ص ٥٥).

ويركز باحث يدعى إدوارد بيرى (Berry) على 'العالم الذكورى' للمسرحية، فى كتاب له بعنوان شيكسبير وصيد الطرائد: دراسة ثقـافية-واجتماعية، أصدره عام ٢٠٠١، ويناقش فى الفصل الخـامس منه صور ذكور الظـباء والصيد التى تـرتبط بفولسطاف فى مسرحيـتى هنرى الرابع ويستمر ظهورها فى هذه المسـرحية، فيحلل الدلالة الاجتـماعية للظباء باعتبارها جانبًا مهمًا من جوانب ولائم صـفوة المجتمع ودليلاً على كرم الضيافة، ثم يرصد شـتى المعانى المـمكنة للرجل ذى القرون فى المـشهد الأخـير، أى مشـهد المـاصك. وبمناسبـة هذا المـاصك وجدت دراسـة تفصـيليـة عن وسائل إخـراج هذا المشهد، أصـدرها بيتر إيانز (Evans) عـام ١٩٨٦ فى سلسلة 'مذكرات مسرحية رقم ٤٠' ويفحص فيها تغير اتجاهات إخراج هذا المشهد، ويستكشف المشاكل التى يواجهها المخـرج فى محاولة إقـامة رابطة بين الجو الواقـعى/ الطبيعى لسـائر المـسرحـية وبين المعـتقدات الخـرافية التى يلمح إليـها هذا المشهـد إلماحًا، دون أن يقدم حـلاً جاهزًا

للتغلب على هذا 'التناقض' ، وإن كان كتيبه دليلاً على التحول إلى دراسة البناء فى العصر الحديث (بعد التركيز القديم على الشخصية).

والواقع أن هذا التحول الذى سبق أن أشرت إليه أهم ما يميز اتجاهات النقد الحديث، إذ تصدى لدراسة البناء عدد كبير من النقاد، وأنتقى من بينهم اثنين هما روبرت ميولا (Miola) وكاثرين ماوس (Maus). أما ميولا فهو يدرس علاقات بناء المسرحية بالكوميديات الكلاسيكية فى محاولة لإيضاح استفادة شيكسبير من مصادره وتغيير هذه المصادر من حيث البناء، فالبناء لدى شيكسبير، كما يقول ميولا، "أنصع ما يميز هذه المسرحية" . وعنوان دراسته هو ' "زوجتان مرحتان من وندسور": التناص مع المصادر الكلاسيكية والإيطالية' ، وهى منشورة فى مجلة الدراما المقارنة ٢٧: ٣، خريف ١٩٩٣ . وأما ماوس فتركز على ما نراه وما لا نراه فى المسرحية، أى على علاقة المَشَاهِد المجسدة على المسرح بالأحداث المروية، والعلاقة المذكورة من حيل البناء المشهورة، والباحثة تدل على البراعة الفائقة التى يبديها شيكسبير فى ذلك، كما تفحص موضوع 'الغيرة الذكورية' ، فتقيم رابطة ما بين فورد وعطيل، وتربط ما بينهما جميعًا وبين "اهتمام المسرح فى مطلع الفترة الحديثة بتصور الحياة الجنسية" ، وعنوان دراستها هو 'قرنا المعضلة: الغيرة والجنسين والنظارة فى دراما النهضة الإنجليزية' ، وهى منشورة عام ١٩٨٧ فى مجلة التاريخ الأدبى الإنجليزى ٥٤، فى الصفحات ٥٦١ - ٥٨٣ .

وإبرازًا للاختلاف والتنوع فى تناول المسرحية منذ أواخر الستينيات أعرض لكتاب ينتمى منهجه شكليًا إلى ما يسمى نقد الأنواع الأدبية (genre criticism) ولكنه يتضمن بعض عناصر التاريخية القديمة، وعنوانه كوميديا المواطن فى عصر شيكسبير، والمؤلف هو ألكسندر ليجات (Leggatt) والكتاب صدر عام ١٩٧٣ ويتضمن فصلاً مخصصًا لهذه المسرحية عنوانه 'كوميديا الأحبولة: الخيانة الزوجية' . ويقول ليجات إن 'كوميديا المواطن' نوع أدبى شاع فى انجلترا فى الفترة من ١٥٨٥ إلى ١٦٢٥ فى مناخ اجتماعى

تسوده الطبقة الوسطى، وهو يعالج القضايا الاجتماعية والوعى بالانتماء الطبقى، ويتناول الأحابيل الجنسية والمالية، وتقع أحداثه المسرحية فى المنزل. وأما الحب والخطوبة فلا نشهدها إلا فى سياق من المساومات على إجراء الصفقات الاقتصادية المحضة. وإذا كان شيكسبير لا يحدد العمل الذى يقوم به فورد وپيدج على وجه الدقة (أى لا نعرف إن كانا تجاراً أم حرفيين) فالواضح أنهما يشغلان مكانًا وسطًا فى السُّلَّم الاجتماعى، ما بين البلاط الملكى والأرستوقراطية من ناحية، وبين أدنى طبقات المجتمع كالعمال والخدم والمشردين من الناحية الأخرى. ويشير ليجات إلى أن أحبولة الخيانة الزوجية كانت تمثل مَعْلمًا رئيسيًا من معالم هذا النوع من الكوميديا، مؤكداً أن زوجتان مرحتان تمثل لونًا طموحًا من هذا النوع الأدبى أى كوميديا المواطن بسبب "مزجها التعليقات الاجتماعية والأخلاقية بهزل الخُدْعة التى تتجاوز المعايير الأخلاقية" (ص ١٤٧). ومن ثم فهو يمتدح المعالجة المتوازنة لفولسطاف وفورد، حيث يتعلم كل منهما درسًا مفيداً بأسلوب مرح قائلاً إن شيكسبير يفعل ذلك "حتى فى هذا النوع الأدبى الذى لَمْ يَقْرَبْهُ إلاّ مَرَّةً واحدةً، فوضع له معايير شَقَّ على معاصريه الالتزام بها أو التفوق عليها" (ص ١٤٩)، فالعفة تتأكد قيمتها وأهميتها فى المسرحية دون وعظ، ولعبة الجنس معالجة بأسلوب "مُسَلٍّ وحكيم وشفوق" (الصفحة نفسها).

وانظر كيف يختلف المدخل النقدى فى الثمانينيات إذ نُشرت فى عام ١٩٨٧ دراستان، مُنطلق الأولى نسوى سيكلوچى ومنطلق الثانية المدخل التاريخى القديم والجديد معًا، فأما الأولى فهى الدراسة التى كتبتها الباحثة نانسى كوتون (Cotton) فى مجلة شيكسبير الفصلية ٣٨ (ص ٣٢١ - ٣٢٦) وعنوانها 'الساحرات اللاتى يخصين الرجال: العجز الجنسى والسحر فى زوجتان مرحتان من وندسور' ، وهى تبنى دراستها، كما تقول، على الاعتقاد السائد فى مطلع العصر الحديث بأن الساحرات كن يملكن القدرة على خصى الرجال، ومن ثم تفحص تأكيد شيكسبير فى المسرحية على الصور المرتبطة بالعجز الجنسى والسحر. وهى تعتمد على هذه الصور التى تربطها

قوانين العلِّية فى تقديم مفهوم للمسرحية تؤكد أنه تجسيد للنظرة الذكورية التى تعتبر أن أى امرأة "مشروع ساحرة (أو ساحرة بالقوة، وفق التعبير العربى القديم) بسبب قدرتها على أن ترفض أو تخدع أى رجل يريدها أو أن ترفضه وتخدعه معًا" . وتقول الباحثة إن الحبكة الرئيسية فى المسرحية تحكمها هواجس فورد، وهى ذات شقين: الشق الأول خوفه من صورة الديوث، والثانى خوفه من السحر، وهى هواجس مَرَضِيّة يمكننا أن نعزوها إلى "إحساسه بالعجز على مستوى اللاوعى" لعدم قدرته على إنجاب وريث، كما تفسر الباحثة الحيل الثلاث التى دُبرت ضد فولسطاف بأنها "صور من نزع الطاقة الجنسية" ، وتتوسع فى تحليل المشهد الأخير أى الماصك لأنه كما تقول يقدم "أشد الصور حيوية على المسرح للمرأة فى صورة الساحرة" . ثم تنتهى إلى القول بأن الارتباط فى ذهن الذكور بين العجز الجنسى والطاقة السحرية للمرأة يثبت فشله وسقوطه حين تستخدم الزوجتان "مهارتهما بشتى فنونها" لتدعيم سلطة زوجيهما "بحيث يتحول الخداع إلى مرح وفرح وحبور" .

وفى العدد نفسه من المجلة المذكورة نجد دراسة قصيرة أيضًا بقلم أندرو جير (Gurr) عنوانها 'التناص فى وندسور' (ص ١٨٩ - ٢٠٠) يناقش فيها المنافسة بين الفرقتين المسرحيتين الوحيدتين فى زمن شيكسبير فى الفترة من ١٥٩٤ - ١٦٠٠، قائلاً إن هذه المنافسة كفيلة بتفسير تقديم المسرحية فى عام ١٥٩٩، إذ كانت ردًا غير مباشر على مسرحية كتبها هنرى پورتر (Porter) بعنوان امرأتان غاضبتان من أبينجدون (*The Two Angry Women of Abingdon*) وكانت إعلاناتها توزع فى نحو عام ١٥٩٧، وكانت الدافع لشيكسبير إلى كتابة زوجتان مرحتان من وندسور، وهى المسرحية "التى تعمد فيها شيكسبير تغيير الأولويات ما بين الحب والزواج، عما كانت عليه فى مسرحية پورتر وغيرها من مسرحيات الفرقة المنافسة" . فعند پورتر، يحقق الأب رغبته فى تزويج ابنته من الرجل الذى يريده، وتفشل الأم فى تزويجها من الخاطب الذى اختارته، ولكن شيكسبير يجعل الوالد والوالدة ينهزمان معًا فى زوجات مرحات أمام سلطان الحب بين

فنتون وآن بيدج، وهكذا يعلى شيكسبير من شأن الحب ويحتفل بانتصاره على الاعتبارات المادية (سلندر) والطبقية (كايوس). ويقول الباحث إن هذا الاكتشاف يوحى بوجود تناص فى الدراما التى كان شيكسبير وغيره يكتبونها فى الأعوام الأخيرة من القرن السادس عشر.

ولا يزال المحدثون منشغلين بقضية تاريخ كتابة المسرحية، باعتبار أنه يلقى الضوء على طبيعتها ويحدد إن كانت 'مسرحية مناسبات' أم لا، وهو ما دفع الباحثة باربارا فريدمان (Freedman) إلى كتابة دراسة عنوانها 'التسلسل الزمنى فى شيكسبير، والتواطؤ الأيديولوچى، والنصوص المتحركة: "فى وندسور بعض عفن" ' ونشرتها فى مجلة شيكسبير الفصلية ٤٥ عام ١٩٩٤ (ص ١٩٠ - ٢٠١) (والعبارة الأخيرة تحوير لقول هاملت 'فى دولة الدنمرك بعض عفن'). وتستند فريدمان إلى أدلة نصية وتاريخية موثقة ومنطقية لإثبات أن المسرحية ليست مسرحية مناسبات، وأنها لم تكتب إرضاء للملكة، وتؤكد أن وجود خاتمتين مختلفتين للنسختين المنشورتين (الكوارتو والفوليو) يؤكد أن إشاراتها إلى أحداث العصر كانت عابرة، تضاف إلى النص ثم تحذف ثم تضاف فهى كما تقول "متحركة" ، وهى تؤكد الحجج الحديثة التى تقول إن إشارات شيكسبير لعصره كانت تنبع من مراجعاته للنص بالإضافة والحذف، وإنها ليست قائمة فى التصور الأساسى لمسرحيته.

ويؤكد هذه النظرية الباحث پول ورستين (Werstine) فى دراسة أصدرها فى عام ١٩٩٩ ونشرها فى مجلة شيكسبير الفصلية ٥٠ (ص ٣١٠ - ٣٣٣) وفيها يطعن فى الزعم الشائع بأن نسخة الكوارتو (١٦٠٢) كانت مبنية على ما تذكره الممثلون من أدوارهم، ويتفق مع ما انتهى إليه المحدثون من أن شيكسبير هو الذى أعد تلك النسخة بلا جدال، أو على الأقل قام بمراجعة وتنقيح ما تذكره الممثلون، ولذلك فهى ليست نسخة 'سيئة' ، أو 'محرفة' ، وعنوان دراسته 'قرن كامل من الحديث عن طبعات الكوارتو "السيئة" لمسرحيات شيكسبير' .

وقد حظيت لغة شيكسبير فى هذه المسرحية باهتمام كثير من الباحثين، لأنها كتبت فى معظمها نثرًا، وفى عام ١٩٦٨ أصدر الباحث بريان يكرز (Vickers) كتابه العمدة عن نثر شيكسبير بعنوان الخصائص الفنية لنثر شيكسبير، ويفرد فيه فصلاً كاملاً (ص ١٤١ - ١٥٦) للمسرحية يسميه 'عالم فولسطاف' ويخصص القسم الثالث منه لإيضاح مهارة شيكسبير فى ضبط أساليبه، فى زوجات مرحات، فزوجة بيدج وزوجة فورد تتميزان عن سائر الشخصيات بذكائهما اللماح واستخدامهما للصور الشعرية، وتتميز كذلك الأساليب اللغوية عند الشخصيات الثانوية بعضها عن البعض، ويقول يكرز إن شيكسبير يستخدم النثر فى حديث فورد وهو شخصية رئيسية، وفى موقف يتسم بالجد لا بالهزل (ولم يسبق إلى هذا إلا فى بعض أحاديث شيلوك فى مسرحية تاجر البندقية) ما دام فورد شخصية كوميدية وليس مهرجًا. ويركز يكرز تركيزًا خاصًا على الصور الشعرية وأبنية العبارات غير المتسقة فى مونولوج فورد (٢/ ٢/ ٢٧٢ - ٢٩٦) قائلاً إن استخدام النثر فى التعبير عن مثل هذه ''الحالة الشعورية المكثفة التى رسمت رسمًا واقعيًا'' يمثل أهم إنجاز حققته المسرحية (ص ١٥٦).

وقد أولى المحدثون للطابع الإنجليزى للغة هذه المسرحية اهتمامًا كبيرًا، كما أوضحت فى حديثى فى مطلع هذه المقدمة، مثل ليوسالينجر (Leo Salinger) الذى نشر دراسة عام ٢٠٠١، عنوانها 'الطابع الإنجليزى لمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور' ونشرها فى سلسلة كراسات إليزابيثية رقم ٥٩، فى الصفحات ٩ - ٢٥، ويحلل فيها العلاقات بين مظاهر التطلع إلى طبقة اجتماعية أرفع واستخدام اللغة وسوء استخدامها، مبينًا أن اللغة هى الوعاء الذى تتشكل فيه الشخصية، وحين تحاول الخروج عن المكانة الاجتماعية الخاصة بها باستخدام لغة غيرها تتسبب فى مفارقات فكاهية قد تكون أليمة، وأما روزمارى كيجل (Kegl) فتدرس العلاقة بين عقلية الطبقة المتوسطة وبين اللغة المغرقة فى المبالغات، ولغة السباب والشتائم التى تزخر بها المسرحية، وعنوان دراستها هو '''الوصف بأقذع الصفات'' : الشتائم التى تشكل الطبقة الوسطى فى

وندسور" ، ونشرتهـا عام ١٩٩٤ فى مجلة التـاريخ الأدبى الإنجليزى ٦١ (ص ٢٥٣ - ٢٧٨) ثم توسعت فيـها ونشرتها فى كتـابها الذى أصدرته فى العام نفـسه بعنوان حيل الإخفاء البلاغية: صور الجنسين والطبقات الاجتماعية فى أدب عصر النهضة (ص ٧٧ - ١٢٥).

وتتناول باحثة أخرى لغة المسـرحية وهى باتريشيا باركر (Parker) فى دراسة لها بعنوان 'زوجتان مرحتان من وندسور والتـرجمة الشيكسبيرية' نشرتها فى مـجلة اللغات الحديثة الفصلية ٥٢ : ٣، سبتمـبر ١٩٩١، وتتخذ من تحليل درس اللغة اللاتينية مدخلاً إلى تحديد معنى الترجمة والاستعارات المـرتبطة بها فى المسرحية، إذ تذكر على سبيل المثال تعليق بيستـول الذى يقول فيه إن فولسطاف "ترجم رغبـة زوجة فورد فَحَوَّلَهَا من المقاصد الشـريفة. . إلى اللغة الإنجليزية" ومن هذا المنطلق تشـرع الباحثـة فى إماطة اللثام عن 'شبكاتٍ' متداخلـة من التوريات الجذابة فى النص، وتقدم لنا قـراءات بديعة لمعانى هذه التوريات التى تـثبت مدى التركيب والتعقـيد الذى يتسم به النص، وهو ما أشرحه فى الحـواشى، ولا مكان له فى المقدمـة. وقد أعادت الباحثـة صياغة دراسـتها فوضعت لها أغراضًا تربوية، ونشـرتها بعد ذلك وجعلت عنوانها 'الترجمة الفورية من خلال التلاعب بالألفاظ: **زوجتان مرحـتان من وندسور**' ، وأدرجتهـا فى كتاب عنوانه تدريس نصـوص شيكسـبيـر: النقاد فى قـاعة الدرس، وهو من تحـرير بروس مـاكيـر (McIver) وروث ستينسون (Stevenson) (ص ١٦٦ - ٢٠٤) والمنشور عام ١٩٩٤.

وما دمت أشرت إلى هـذا الطابع الخاص للغة المسـرحية، فلابد أن أشـير إلى ما تمثله من صعـوبات فى الترجمة، فإيراد المـقابل للتورية بلغة أخرى عـسير إن لم يكن مستحيلاً، وقد حاولت جهد طاقتى أن آتى بما يشبه التورية بإثبات المعنيين المقصودين معًا، القريب منه والبـعيد، حين كان ذلك لازمًا للحوار، أى لاستـمرار الحوار بالمنطق الذى يفهـمه قارئ النص الأصلى أو مُشاهِدُه، وفـيما عدا ذلك أتيتُ بالمـعنى القريب، وبَيَّنْتُ فى الحواشى مـا يمكن للدارس أن يجده من معـانٍ أخرى، حتى تتـضح التورية

المضـمرة، وقس على ذلك إسـاءة بناء العبارة نحـويًا من جانب الفـرنسى كايوس، أو الويلزى إيانز، فلو حاكيت أيهما فى الخروج على قواعد النحو فى العربية لاتَّهَمَ القارئُ المترجمَ بالجـهلِ أو الإهمال، بل ولمـا رأى فيـه ما يضـحك على الإطلاق، ولكننى حاكيت بدقة فى الترجمة منطـق العبارات بمعنى أسلوب بناء الجملة إذا كان يكشف عن أسلوب تفكير المتحـدث ومن ثَمَّ عن شخصيته، فترجمت التكرار أو اسـتخدام الصفات المتوالية، أو استخدام الألفاظ الفصحى المـهجورة بالعربية محاكاة لنظائرها بالإنجليزية، وخصوصًا حـين تقترن بالعـامية السوقيـة، حتى يشعر القـارئ بالتفاوت فى المـستوى اللغوى، وإن لم تكن الطبقة الاجتماعية فى مسـرحية شيكسبير تعادل أى طبقة لدينا فى العصر الحـديث فى البلدان العربية، وأنا ألقى الضوء على هذا كلـه فى الحواشى لفائدة الدارس.

وأما أسلوب النطق أو اللهجة الخاصة فهـذا مما استحال إبرازه إلا حين يؤدى إلى الخلط وتصحيح الآخرين له فى المسرحية، فـقد اجتهدت حتى أتيت بالمقابل العربى، أو ما أعـتقد أنه أقرب مـقابل عربى، فالحل الأمـثل من وجهة النظر الفنيـة هو الاتيان بشخصية أجنبية بالنسبة للعرب، وهو ما فعلته فى التمصير حيث أتيت بشخصية الطبيب التركى، مـا دامت أحداث مسـرحيتى المـقتبسـة تجرى فى العهـد العثمـانى الذى كان المماليك يسودون فيه، وفيما عـدا ذلك حاولتُ الموازاة بين الطبقة المتوسطة الناشئة فى إنجلترا ومثيل معاصر لها عندنا وإن اختلـف زمانه قليلاً فابتعد عدة مئات من السنوات، والتصارع الزمنى فى شيكسبير معروف ومقبول وأرجو أن يكون كذلك بالعربية.

زوجتان مرحتان من وندسور

شخصيات المسرحية

فى فندق الجارتر

صاحب الفندق	*Host* (of the Garter Inn)
السير چون فولسطاف (فارس يتقاضى معاش التقاعد من القصر الملكى)	Sir John *Falstaff*
روبين (خادمه الصغير)	*Robin*
'نائب العريف' باردولف (من أتباع فولسطاف أولاً ثم ساقى الخمر فى الفندق)	*Bardolph*
'حامل الراية' پيستول (من أتباع فولسطاف)	*Pistol*
'نائب العريف' نيم (من أتباع فولسطاف)	*Nim*
روبرت شالو (قاضى صلح)	Robert *Shallow*
ابراهام سلندر (ابن أخيه الشاب)	Abraham Slender
پيتر سيمپل (خادم سلندر)	Peter *Simple*
فنتون (سيد من الذوات، كان رفيقًا لأمير ويلز فى الماضى)	*Fenton*

أهل البلدة

چورج پيدچ (مواطن، تاجر؟)	George *Page*
زوجة پيدچ (السيدة مارجريت)	*Mistress* (Margaret) *Page*
الآنسة آن پيدچ (ابنتهما)	*Anne* Page
وليم پيدچ (تلميذ فى المدرسة، ابنهما)	*William* Page
فرانك فورد (مواطن آخر، تاجر؟)	Frank *Ford*

زوجة فورد (السيدة أليس)	*Mistress* (Alice) *Ford*
چون (خادمان فى منزل فورد)	*John*
روبرت	*Robert*
السير هيو **إيڤانز** (كاهن من ويلز)	Sir Hugh *Evans*
الدكتور **كايوس** (طبيب فرنسى)	Doctor *Caius*
السيدة **كويكلى** (مدبرة منزله)	Mistress *Quickly*
چون **رَجْبى** (خادمه)	John *Rugby*

أطفال متنكرون فى أزياء الجنيات بتوجيه من الكاهن **إيڤانز**

البنط الثقيل بالعربيـة (والإيتالك بالإنجليزية) يشير إلى الأسماء المستعملة فى المتن للدلالة على الشخصيات عندما تتحدث.

الفصل الأول

المشهد الأول

(شارع فى ضاحية وندسور أمام منزل پيدچ، يدخل القاضى شالو وابن أخيه سلندر، والكاهن هيو إيڤانز)

شالو : لا يا سـير هيـو! لن تثنينى عن عزمى! لابد أن أرفع الـقضيـة إلى مجلس القـضاء الأعلى! لن أسمح لأحـد قط، حتى ولو كان السـير چون فولسطاف.. بل ولو كان عشـرين سير چون.. بالاعتداء على المستشار روبرت شالو!

سلندر : المستشار الرسمى وقاضى الصلح فى مقاطعة جلوستر.

شالو : بل رئيس المحكمة يا ابن أخى سلندر.

سلندر : وحافظ السجلات! وهو ابن الحسب والنـسب يا أيها القس المحترم! وهو يقرن توقـيعه بلقب الأسـرة الكريمة على كل حوالة مـالية، أو وصلٍ بسداد الدين، أو وصل مخالصة، أو صك التزام!

شالو : نعم! مثلما فعل أبناء الأسرة على مر القرون الثلاثة الماضية..

سلندر : جميع خلفـائه.. أى الذين سبقوه!.. وجمـيع أسلافه.. أى الذين سوف يعقـبونه! وهو ما يبرر شـعار الأسرة، وهو اثنتا عـشرة سمكة

بيضاء، كالتى تراها على درع النبالة!

شالو : إنه درع عريق.

إيفانز : والاثنتا عشرة سمكة بيضاء خير ما يزين الدرع العريق! وهى تناسبه تمامًا وهى تسير، فالسمكة مألوفة للإنسان وتعنى الحب.

شالو : الأسماك البيضاء أسماك نهرية.. ودروع النبالة العريقة لا تناسبها الأسماك البحرية أو المملحة!

سلندر : هل أستطيع أن أكتسب رُبْعًا فى درع نبالتى يا عمى؟

شالو : نعم! بالزواج!

إيفانز : لكنه إن أخذ رُبْعًا فسد الدرع.

شالو : إطلاقًا لا!

إيفانز : بل الأمر كذلك قسمًا بالبتول! فإذا أخذ رُبْعًا من درع نبالتك لن يتبقى لك إلا ثلاثة أرباع، وفق حساباتى البسيطة. لكن الأمر لا يهم. فإذا كان السير جون فولسطاف قد أساء إليك، فأنا من رجال الكنيسة، ويسرنى أن أكون رسول خير، فأتوسط بينكما، وآتى بالصلح لكما.

شالو : بل لابد من رفع القضية فى المجلس كما قلت، فهى قضية اعتداء.

إيفانز : لا يليق أن ترفع قضية اعتداء للمجلس، فالاعتداء يدل على عدم تقوى الله. ومجلس القضاء الأعلى يجب أن ينظر فى تقوى الله، لا فى

قضية اعتداء. وانتبه لما أقول!

شالو : قسمًا بحياتي! لو عدت شابًا لجعلت السيف يقضي في الأمر.

إيفانز : الأصدقاء أفضل من السيف، ويستطيعون حسم القضية. كما خطرت لي الآن فكرة أخرى، وربما أتت بالخير العميم. فلدينا الآنسة آن پيدج، ابنة السيد چورچ پيدج، وهي عذراء رائعة الجمال.

سلندر : الآنسة آن پيدج؟ هل هي ذات الشعر البُنّي وذات الصوت الحاد الذي تتميز به النساء؟

إيفانز : بعينها! خير ما تهفو إليه النفس من جمال! إلى جانب سبعمائة جنيه نقدًا، وغير ذلك من الذهب والفضة التي أوصى بها لها جدها وهو على فراش الموت عندما تبلغ السابعة عشرة، وهبه الله خيرًا يوم البعث! والأفضل إذن أن نترك المشاحنات والمشاكسات ونعمل على تزويج الأستاذ إبراهام سلندر بالآنسة آن پيدج!

سلندر : هل ترك لها جدها سبعمائة جنيه؟

إيفانز : وسوف يمنحها أبوها أموالاً وفيرة!

شالو : أعرف الفتاة الكريمة. لديها مواهب طيبة.

إيفانز : سبعمائة جنيه، وما قد ترثه بعد ذلك، مواهب طيبة.

شالو : إذن دعنا نقابل السيد پيدج. هل فولسطاف معه الآن؟

إيفانز : تريدني أن أكذب؟ لا! إني أحتقر الكذاب مثلما أحتقر الذي لا يقول

الحق، والذى لا يصدق فى كلامه. وإذن أقول إن الفارس سير چون معـه الآن، ولكننى أرجوك أن تصـغى إلى من يريدون الخـير لك. سوف أطرق الباب وأطلب السيد پيدچ.

[يطرق الباب]

يا من بالمنزل! بارك الله بيتكم!

پيدچ : (من خارج المسرح) من الطارق؟

(يدخل پيدچ)

إيڤانز : جئت حامـلاً البركة من الله وصديقًا لك! وهذا هو الـقاضى شالو، وهذا هو الشاب سلندر، وربما حدثك فى مـوضوع آخر إن راق الأمر لك.

پيدچ : يسرنى أن أرى سعادتكم بخيـر. أشكركم على لحم الغزال يا أستاذ شالو.

شالو : يا سيد پيدچ! إنى مسرور لرؤيتكم. بل مـبتهج وسعيد. كنت أتمنى أن يكون لحم الغزال أفضل، ولكنه أسيء ذبحـه. كيف حال الآنسة الكريمة آن پيدچ؟ وأنا أشكركم شكرًا جـزيلاً من كل قلبى - حقا - من كل قلبى.

پيدچ : يا سيدى إنى شاكر.

شالو : يا سيدى إنى شاكر. قسمًا 'بنعم' و'بلا'!

بيدج : تسرنى رؤيتك يا سيد سلندر الكريم.

سلندر : كيف حال كلب السباق الأصفر عندك؟ سمعت أنه خسر فى سباق كوتسول.

بيدج : لم تتضح نتيجة السباق يا سيدى.

سلندر : لا تريد الاعتراف بالهزيمة! لا تريد الاعتراف!

شالو : أنت مخطئ فى حق كلبك. مخطئ. فهو كلب عظيم.

بيدج : بل حقير.

شالو : بل هو كلب رائع. كلب جميل. لن أزيد على ذلك. رائع وجميل. سيدى! هل السير چون فولسطاف هنا؟

شالو : نعم. إنه فى المنزل. ويسرنى أن أتوسط لمصالحتكما.

إيفانز : قول يليق بالمسيحى الصالح!

شالو : لقد أساء إلىَّ يا أستاذ پيدچ.

بيدج : وهو يعترف إلى حد ما بذلك يا سيدى.

شالو : لكن الاعتراف لا يعنى الانتصاف. ألست على حق يا سيد پيدچ؟ لقد أساء إلىَّ دون شك. وباختصار أساء إلىّ. صدقنى. إن السيد المحترم روبرت شالو يقول إنه أُسيء إليه.

بيدج : ها قد أتى السير چون.

(يدخل سير چون فولسطاف، وپيستول، وباردولف، ونيم)

فولسطاف : والآن يا سيد شالو! أتريد أن تشكونى إلى الملك؟

شالو : أيها الفارس! لقد اعتـديت على رجالى بالضرب، وقتلت غزلانى، واقتحمت منزل حارس أرضى.

فولسطاف : دون أن أُقَبِّلَ ابنة الحارس!

شالو : فكاهة تافهة! لابد من مساءلتك عن كل هذا.

فولسطاف : وسوف أجيبك فوراً. لقد فعلت كل ما تقوله، وانتهت المساءلة!

شالو : سأرفع الأمر إلى مجلس القضاء الأعلى.

فولسطاف : الأفضل أن تَتَكَتَّمَ الأمر. . . فلو عرف أعضاء المجلس بهذا لسخروا منك!

إيفانز : خير الكلام ما قل ودل يا سير چون.

فولسطاف : خيـر الكلام؟ بئس الكلام! اسمع يا سلندر! لقـد جرحت رأسك! فأى حق لك عندى؟

سلندر : والله يا سيدى إن من حقى أن أشكو أتبـاعك الأوغاد المحتالين باردولف، ونيم، وبيستول. لقد اصطحبونى إلى الحانة وأسكرونى ثم سرقوا كيس نقودى.

باردولف : يا نحيلاً مثل شرائح الجبن!

سلندر : وما شأن هذا بالقضية؟

بيستول : لا شأن له يا أيها الشيطان؟

سلندر : قطعًا لا شأن له!

نيم : يكفى أيها الشريحة! يكفى يكفى يا شريحة! ذلك رأيى.

سلندر : أين سيمپل خادمى؟ هل تعرف يا عمى؟

إيفانز : اسكتوا أرجوكم! فلنتفهم الموضوع. سوف يقضى فى هذه المسألة ثلاثة حُكّام – حسبما أفهم. الأول هو السيد پيدج، أى السيد پيدج نفسه، والثانى هو أنا، أى أنا نفسى، والطرف الثالث – آخرًا وأخيرًا – هو صاحب فندق الجارتر.

پيدج : وإذن ينظر ثلاثتنا فى القضية، ونصدر الحكم فيها فيما بيننا.

إيفانز : رائع! وإذن سوف أسجل الموضوع فى مفكرتى ثم نجتهد فيما بعد فى نظر القضية بأكبر قدر من الكتمان.

فولسطاف : پيستول!

پيستول : يسمع بأذنين.

إيفانز : يا للشيطان وأم الشيطان! ما هذه العبارة؟ يسمع بأذنين؟ عجبًا! إنها تعبير متكلف ومتصنع.

فولسطاف : پيستول! هل سرقت كيس السيد سلندر؟

سلندر : نعم! بحق هذين القفازين! وإلا ما وعيت أن أعود إلى قاعتى الكبرى بعد اليوم! سرق منى عددًا من القطع الفضية الجديدة قيمة كل منها ستة بنسات ومجموعها ثمانية وعشرون بنسًا! إلى جانب

شلنين من شلنات إدوارد الثالث الجديدة، تكلفت فى الحصول على كل منها شلنًا وبنسًا. قسمًا بهذين القفازين!

فولسطاف : هل هذا هو الحق يا پيستول؟

إيفانز : بل الباطل! ما دام الأمر أمر سرقة كيس النقود!

پيستول : يا أَجْنَبِىُّ يا ابْنَ الجبَالْ! –
يا سيِّدِى سِيرْ جُونْ!
هذا تَحَدٍّ فى النِّزَالِ لِصَاحِبِ السَّيْفِ الخَشَبْ.
أَنْكِرْ إذَنْ ما قُلْتَهُ بِكِلْمَةٍ مِنْ شَفَتَيْك
أَنْكِرْ إذَنْ يا أَيُّهَا الحُثَالَةُ المَنْبُوذَةْ! يا أَيُّها الكَذَّابْ!

سلندر : (مشيرًا إلى نيم) إذن كان ذلك الرجل! بحق هذين القفازين!

نيم : تعقل يا سيدى ولا تُسِىءْ إلىّ! أما إذا أردت أن تلعب دور الشرطى معى فأقول لك 'اخرس يا حقير'! هذا هو لب الموضوع!

سلندر : أقسم بهذه القبعة! لابد أنه كان ذا الوجه الأحمر. ورغم أننى لا أستطيع أن أتذكر بدقة ما فعلته عندما أسكرتمونى، فلست قطعًا بالحمار الكامل!

فولسطاف : ماذا تقول فى هذا يا چون.. يا صاحب الوجه الأحمر!؟

باردولف : الحق يا سيدى، من وجهة نظرى، أن هذا السيد قد سكر حتى نسى خواصه الخمس!

إيفانز : بل 'حواسه الخمس'. **تبًا** لهذا الجهل المطبق!

باردولف : ولما بلغ السُكْرُ به مبلغه، ذهب عنه عقله وماله، ولم يعد يتحكم فى مجرى الأمور!

سلندر : نعم. كان كلامك ساعتها أيضًا باللاتينية لا يُفهم. لكن غير مهم. لن أقرب الشراب فى حياتى بعد اليوم إلا فى صحبة الشرفاء والمهذبين والمؤمنين، بعد هذه الخدعة. وإذا أردت السُكْر، فسأسكر مع من يتقون الله، لا مع الأوغاد السُكارى.

إيفانز : فليشهد الله علىّ: هذه نوايا الفضلاء!

فولسطاف : وهكذا ترون أيها السادة أن هذه تهم باطلة، كما سمعتم بأنفسكم.

(تدخل زوجة فورد، وزوجة پيدچ، وابنتها آن تحمل النبيذ)

پيدچ : لا يا ابنتى، عودى بالنبيذ إلى المنزل، فسنشربه فى الداخل.

(تخرج آن پيدچ)

سلندر : يا ربى! هذه هى الآنسة آن پيدچ!

پيدچ : كيف حالك يا مدام فورد؟

فولسطاف : مدام فورد! أقسم إننى مسرور كل السرور بلقائك. ولتسمحى لى أيتها الفاضلة. **(يقبلها)**

پيدچ : أرجوك يا زوجتى أن ترحبى بهؤلاء السادة. هيا! تفضلوا! فإن لدينا على العشاء فطيرًا محشوًا بلحم الغزال. تفضلوا أيها السادة.

أرجو أن يزيل الشراب كل ما علق فى النفوس من حزازات.

(يخرج الجميع ما عدا سلندر)

سلندر : ليت فى يدى الآن كتاب الأغانى والسونيتات! أتمناه خيرًا من أربعين شلنًا!

(يدخل سيمپل)

أين كنت يا سيمپل؟ هل أتولى خدمة نفسى الآن؟ ألا تحمل معك **كتاب الألغاز؟**

سيمپل : **كتاب الألغاز؟** ألم تُعِرْه لأليس شورتكيك فى عيد جميع القديسين الأخير؟ قبل عيد القديس ميخائيل بأسبوعين؟

(يدخل شالو وإيڤانز)

شالو : هيا يا ابن أخى هيا. إننا ننتظرك! أريدك فى كلمة خاصة! اسمعنى يا ابن أخى. أمامنا الآن ذلك 'العرض'، أو الاقتراح، فهو كالعرض تمامًا، الذى اقترحه السير هيو **إيڤانز** بأسلوب غير مباشر. هل تفهم ما أعنى؟

سلندر : نعم يا سيدى. ستجدنى 'عقلانيا'. وإذا كان الأمر كذلك فسوف أفعل ما يمليه 'العقل'.

شالو : كلا! حاول أن تفهمنى!

سلندر : إنى أحاول يا سيدى.

إيفانز : أصغِ إلى اقتراحه. سوف أصف الأمـر لك يا سيد سلندر، إن كانت لديك الطاقة.

شالو : سأفـعل كل ما يقـضى به عمى شالو، وأرجـوك أن تسامـحنى، فأنا رجل بسيط، وهو قاضى الصلح فى مقاطعته.

إيفانز : ليست هذه هى المسألة، فالمسألة تتعلق بزواجك.

شالو هذا هو الموضوع يا سيد.

إيفانز : بل لب الموضوع - فهو زواجك من الآنسة آن بيدج.

شالو : إن كان الأمر كذلك، فسوف أتزوجها بأى شروط 'معقولة'.

إيفانز : لكن هل تستطيـع أن تظهر المودة للآنسـة؟ نريد أن نعرف ذلك من فمك أو من شفتيك، إذ يعـتقد كثير من الفلاسفـة أن الشفتين جزء من الفم. وإذنْ أَجِبْنا بدقة: هل تسـتطيع التعبيـر عن نواياك الحسنة للآنسة؟

شالو : اسمع يا إبراهام سلندر يا ابن أخى! هل تستطيع أن تحبها؟

سلندر أرجو يا سيدى أن أتصرف التصرف اللائق بكل ذى عقل.

إيفانز : كلا قسمًا بمـا خلق الله من رجال ونساء! لابد أن تكون إيـجابيًا فى حديثك حتى تعبر لها عن مشاعرك.

شالو : لابد من ذلك: هل تريد أن تتزوجها فى مقابل مهر كبير؟

سلندر : بل وأفعل ما هو أعظم من ذلك، إذا طلبت منى يا عمى، ما دام يتفق مع العقل.

شالو : لا لا! افهمنى، افهمنى يا ابن أخى الرقيق. كل ما أبغيه هو سرورك، يا ابن أخى. هل تستطيع أن تحب الفتاة؟

سلندر : سوف أتزوجها يا سيدى بناءً على طلبك. وإذا لم يكن بيننا حب كبير فى البداية، فربما أنقصته السماء عندما تتوثق معرفتنا ونتآلف بعد الزواج، وتتاح لنا الفرصة ليعرف كل منا صاحبه. وأتمنى أن تؤدى الألفة إلى زيادة الاحتقار. لكنك إن قلت تزوجها فسأتزوجها – هذا ما سَمَّمْتُ عليه طائعًا، وبكل تَسْمِيم.

إيفانز : إجابة بالغة الفطنة، باستثناء الخطأ فى كلمة تسميم، فالصحيح أن تقول بكل تصميم للدلالة على المعنى المعروف، ومقصده حسن.

شالو : نعم، أظن أن ابن أخى مقصده حسن.

سلندر : نعم، وإلا رجوت أن أشنق!

(تدخل آن بيدج)

شالو : ها قد أتت الآنسة آن، ليت الشباب يعود لى من أجلك يا آنسة آن!

آن العشاء على المائدة، ووالدى يرجو حضور سعادتكم.

شالو : لسوف آتيه فوراً يا آنسة آن.. يا جميلة.

إيفانز : مشيئة الرب المباركة! لن أتخلف عن الصلاة التى تسبق الطعام.

: **(يخرج شالو وإيڤانز)**

آن هل تتفضل سعادتك بالدخول يا سيدى؟

سلندر : كلا وشكرًا لك **حقًا**، ومن كل قلبى، فلا أحتاج لشىء.

آن : العشاء ينتظرك يا سيدى.

سلندر : لست جوعانًا، وشكرًا، حقا **(إلى سيمپل)** اذهب لتخدم عمى شالو.

: **(يخرج سيمپل)**

أحيانًا مـا يحتاج قاضى الصلـح إلى استعارة خادم صـديقه. لا يزيد عدم خدمى اليوم عن ثلاثة، وغلام صـغير، وذلك حتى تموت أمى. ولكن ذلك لا يهم! فـأنا أعيش حيـاة الفقراء مِمَّنْ يتـمتـعون بكرم المحتد.

آن لن أدخل دون أن تأتى معى، فلن يبدأ طعام العشاء حتى تأتى.

سلندر : حقا لن آكل شيئًا. وأشكرك شكرًا جزيلاً.. كأننى أكلت!

آن : أرجوك يا سيدى أن تسير معى.

سلندر : بل أوثر أن أسير هنا، شكرًا. أصيـبت ساقى بكدمة منذ يومين وأنا : أتبارى مع أستاذ فى المبارزة بالسيف والخنجر، وكان الرهان هو طبق من القراصـيا المطبوخـة فى مقابل ثلاث جـولات! وأقسم إننى منذ تلك اللحظة لم أعد أطيق رائحة اللحم السـاخن. لماذا تنبح كلابكم

هذا النباح الشديد؟ هل فى البلدة دبة؟

آن أظن ذلك يا سيدى. فقد سمعت من يتحدث عنها.

سلندر : أحب هذه اللعبة حبًا جمًا. لعبة الرهان على إصابة الكلاب للدبة : المربوطة! ولكننى دائمًا ما أتشاجر مثل أبناء انجلترا حول من يكسب! هل تخافين من مشاهدة الدب الطليق؟

آن أجل يا سيدى، حقا!

سلندر : ذاك طعامى وشرابى الآن! لقد شاهدت الدب الشهير ساكرسون طليقًا : عشرين مرة، وقدته مقيدًا بالسلسلة فى يدى، ولكن النساء كن يبكين ويصرخن حين يرينه صراخًا يفوق كل الحدود! والمرأة بالحق لا تطيق رؤية الدب، فهو وَحْشٌ قبيح بالغ الفظاظة!

(يدخل بيدچ)

بيدچ هيا تفضل يا سيدى سلندر الكريم.. هيا.. إننا ننتظرك.

سلندر : لن آكل شيئًا، شكرًا لك سيدى.

بيدچ : قسمًا بالديك والفطائر لا خيرة لك فى ذلك. تفضل. هيا هيا.

سلندر : لا بل امض أمامى وسألحق بك.

بيدچ هيا يا سيد!

سلندر إذن تفضلى أولاً يا آنسة آن.

آن العفو يا سيدى، أرجوك، تفضل أنت!

سلندر بالحق لن أدخل قبلك، حقا! لن أرتكب هذه الإساءة فى حقك.

آن : أرجوك يا سيدى.

سلندر : الانتقاص من الأدب خير من إثارة المتاعب. إنك تظلمين نفسك : حقا! مؤكد!

(يخرج الجميع، وسلندر فى المقدمة)

المشهد الثانى

(المنظر الأول نفسه، يدخل إيڤانز وعلى صدره فوطة دلالة على أن تناول العشاء مستمر، ومعه سيمپل، الخادم الذى أعاره سلندر لعمه شالو)

إيڤانز اذهب فاسأل حتى تجد منزل الدكتور كايوس. سيدلك الناس عليه. : وتقيم فيه السيدة كويكلى، وهى كما نقول مدبرة منزله، أو مربيته، أو طاهيته، وغسالته، وعاصرة ثيابه.

سيمپل لا بأس يا سيدى. (يهم بالرحيل)

إيڤانز : لا انتظر! الأفضل أن تعطيها هذا الخطاب. فهى المرأة التى تعرف : الآنسة آن پيدج خير المعرفة. والخطاب يطلب منها ويرجوها أن تنقل رغبة سيدك إلى الآنسة آن پيدج. اذهب الآن أرجوك. لكننى لم أنته بعد من عشائى، إذ سوف يأتى التفاح والجبن الآن.

(يخرجان)

المشهد الثالث

(المنظر فندق الجارتر. يدخل فولسطاف، وصاحب الفندق، وباردولف ونيم، وپيستول، وروبين)

فولسطاف يا صاحب فندق الجارتر -

صاحب الفندق : ماذا يقول النديم الظريف؟ أتحفنا بعلمك وحكمتك!

فولسطاف : الحق يا مضيفى أننى مضطر لفصل بعض أتباعى من : خدمتى.

صاحب الفندق اطرد يا هرقل الظريف! افصل! فليرحلوا ويركضوا فى : الأرض!

فولسطاف اننى أتكلف الآن هنا عشرة جنيهات فى الأسبوع.

صاحب الفندق : أنت امبراطور، قيصر، ملك، وزير أعظم! سأعين عندى : باردولف. سأُعَيِّنُهُ فى وظيفة ساقى الجعة. يرضيك هذا يا هكتور الظريف؟

فولسطاف عليك بهذا يا مضيفى الكريم.

صاحب الفندق : لقد عينته، وليتبعنى. **(إلى باردولف)** أريد أن أراك وأنت تملأ : الأقداح بالزَّبَدِ والرغوة، وتغش الجعة بعصير الليمون! وأنا أعنى ما أقول! اتبعنى!

(يخرج صاحب الفندق)

فولسطاف اتبعه الآن. العمل بـتقديم الجعة لا بأس به، فمن العـباءة القديمة
: نصنع سترة جديدة، ومن الخادم العتـيق ساقيًا جديدًا للجعة! امض وراءه! وداعًا!

باردولف تلك حياة كنت أطلبها وستزدهر أحوالى.

(يخرج باردولف)

بيستول يا أيها المَجَـرِىُّ يا جَـوْعَانُ يا حَـقِيرُ يا إِمَّعَـةْ!
: تُرىَ هَلِ امْتَشَقْتَ صُنْبُورَ الدنَّانِ كىْ تُقَدِّمَ الجعَةْ؟

نيم كان والداه سكرانين عندما حملته أمه! أليست هذه فكاهة بديعة؟

فولسطاف : يســرنى أن تخلصت من هذه الولاعــة ! كانت ســرقــاته مكشوفـة
: صريحة، وأسلوبه فى النشل نشاز مثل المُغَنِّى الفاشل!

نيم الأسلوب الأمثل أسلوب السرقة الخاطفة.. فى لحظة!

بيستول : الحكماءُ يَقُولُونَ 'الْتَقَطَ' الشَّىْء! لا 'سرَقَهْ'!
: 'السَّرِقَةْ؟' ما أَبْشَعَ تلكَ اللَّفْظَةْ!

فولسطاف الواقع يا سادة أنى أشرفت على الإفلاس وكاد حذائى أن يبلى!

بيستول : وإذن سيصيب القرح العقبين!

فولسطاف : لا مخرج لى إلا أن أتحايل بالغش وتدبير الأحابيل.

بيستول : وصغار الغربان عليها أن تجد طعامًا!

فولسطاف : من منكم يعرف فورد ابن هذه البلدة؟

بيستول : أعرف هذا الشخص! ولديه من المال كثير!

فولسطاف : يا خلصائى! سأصارحكم بما أعتزم فعله.

بيستول : وأنت ضخم قادر على الكثير!

فولسطاف : دع عنك الهذر يا بيستول. لا شك بأننى ضخم الجرم لكننى لا أعتزم الإسراف بل الاقتصاد. وباختصار فإننى اعتزمت أن أتودد لزوجة فورد وأطارحها الغرام. فلقد لمحت ترحيبًا مستترًا لديها، إذ تتلطف معى فى الحديث، وتطمس فى دلال مخارج ألفاظها، وتوحى بأنها تدعونى إليها. وأستطيع تفسير دلالة الألفة فى أسلوبها، وأما أصعب 'صيغة' من صيغ سلوكها على الفهم، فقد نجحت فى ترجمتها ترجمة صحيحة إلى الإنجليزية! وها هى ذى 'إننى ملك يمين السير چون فولسطاف'.

بيستول : لقد أجاد دراستها، وترجم رغبتها، فحولها من المقاصد الشريفة - إلى الإنجليزية!

نيم : مرساة السفينة فى مياه عميقة: ما رأيكم فى هذه اللمحة الفكاهية؟

فولسطاف : والآن! يقال إنها تتحكم فى أموال زوجها كلها، وإن لديها جيشًا من الدراهم عليها صور الملائكة.

بيستول : ويُضَارِعُهُ جَيْشُ شَيَاطِينٍ حَوْلَ المَرْأَةْ

نيم : 'فإلَيْها يا صَاحِ إلَيْها!' هذَا قَوْلي!
تحسنت الفكاهة ونضج التدبير الجميل! عليك إذن باختطاف

فولسطاف : ملائكة الدنانير!
كتبت هنا خطابًا إليها، وخطابًا آخر لزوجة پيدج، التى رمقتنى منذ

پيستول : قليل بنظرات ذات دلالة، وجعلت تتفحص قوامى بعينين حصيفتين بارعتين، وكان شعاع بصرها يسطع أحيانًا على قدمى، وأحيانًا أخرى على كرشى الظريف.
الشَّمْسُ إذَنْ سَطَعَتْ فوقَ الرَّوْثِ!

نيم : شكرًا على هذه الفكاهة اللماحة.

فولسطاف : لقد تفحصت مظهرى جزءًا جزءًا، بنظرة تنم عن جوع شديد، حتى أحسست كأن شهوة عينها تلسعنى مثل العدسة التى تشعل النار. هذا خطاب آخر إليها، فهى تتحكم فى أموال زوجها أيضًا، وهى مثل بلاد غيانا، عامرة بالذهب والخير الوفير. وسوف أقوم بدور مُصَادِرِ الأراضى للمرأتين، كما تقومان بدور وزارة الخزانة لى. ستكونان جزر الهند الشرقية والغربية، ولسوف أتاجر مع هذه وتلك جميعًا. (إلى نيم) خذ هذا الخطاب إلى زوجة پيدج. (إلى **پيستول**) وأنت هذا الخطاب إلى زوجة فورد. لسوف تزدهر أحوالنا يا رجال، سوف نزدهر.

بيستول : هَـــلْ أُصْبِـــحُ قَوَّادًا مِثْـــلَ السِّيرْ بَنْـدَارُوسَ الطُّـــرْوَادِيِّ
وأَحْمِلُ فى جَنْبِى سَيْفًا؟ وإذنْ فَلْتَذْهَبْ كُلُّ الدُّنْيا لِلشَّيْطَانْ!
لن أؤدى هذا العمل الحقير. خـذ خطابك السخيف! لسوف أصون

نيم : سمعتى وشرف سلوكى.

فولسطاف : (إلى روبين)
خذْ يا غلامُ هاتين الرسالتينِ وانْطَلِقْ بِسُرْعَةْ،
أَبْحِرْ كمَا لوْ كنتَ زَوْرَقِى الخَفِيفَ نَحْوَ سَاحِلِ الذَّهَبْ!
ولْتَغْرُبَا يا أَيُّها الوَغْدَانِ عَنْ وَجْهِى! ذُوبَا كَحَبَّاتِ البَرَدْ! انْصَرِفَا!
خَبًّا على الأَظْلَافِ بَحْثًا عَنْ فَتًى يُؤْوِيكُما غَيْرِى! غُورَا!
فإنَّ فُولِسْطَافَ قد تَعَلَّمَ التَوْفِيرَ، رُوحَ العَصْرِ، مِنْ فَرَنْسِيينْ
وسوفَ أَيُّها الوَغْدَانِ يَكْتَفِى بِنَفْسِهِ فى ظِلِّ خَادِمٍ أَمِينْ

(يخرج فولسطاف مع روبين)

بيستول : فَلْتَنْهَشِ النُّسُورُ أَحْشَاءَكْ! فاللَّاعِبُ الغَشَّاشُ لِلنَّرْدِ حَقِيرْ!
ويَسْتَوِى فى ذلكَ الرَّفِيعُ والوَضِيعُ والغَنِىُّ والفَقِيرْ
لَسَوْفَ أَغْتَنِى يَوْمًا وأَنْتَ مُفْلِسُ اليَدَيْن
يا أَيُّها الأَثِيمُ يا لَعِينْ!

نيم : إنى وَجَدْتُ خُطَّةً بارِعَةً تُعِينُنا فى ثَأْرِنَا.

بيستول : فَهَلْ نَوَيْتَ الانْتِقامْ؟

نيم : نَعَمْ بِحَقٍّ هذهِ السَّمَاءِ والنُّجومْ!

بيستول : أبالدَّهَاءِ أمْ بِحَدِّ السَّيْفِ؟

نيم : هذا وذاك معًا! لسوفَ أُفْشِي سِرَّ هذا العِشْقِ لِلْمَدْعُوِّ فُورْد!

بيستول : وأَنَا أَيْضًا سَــوْفَ أبوحُ لِبِيدْجَ الغَافِــلْ
بِمَقَاصِدِ فُولِسْطَافَ الوَغْــدِ السَّافِلْ
فِي إغْــوَاءِ يمَامَتِهِ وحِيَازَةِ ذَهَــبٍ طَائِلْ
بل تَدْنِيسِ فِرَاشِ الرَّجُلِ الفَاضِلْ!

نيم : لن يهدأ بالى حتى أثير فورد وأدفعه لاستخدام السم، إذ أجعل الغيرة تتسلط عليه، فثورتى على فـولسطاف سوف تجر عليه الأخطار. ذلك ما صدق عليه اعتزامى.

بيستول : لقد غدوت رب الحرب الذى يقود الساخطين. وأنا أساندك! فهيا!

(يخرجان)

المشهد الرابع

(المنظر: منزل الدكتـور كايوس، الطبيب الفـرنسى، تدخل السيـدة كويكلى مع سيمپل)

كويكلى : چون رَجْبى! أين أنت؟

(يدخل رجبى)

اذهب إلى النافـذة أرجوك وانظر إن كان سـيدى، الأسـتاذ الدكـتور كايوس قادمًا فى الطريق. فإذا كان قـادمًا ووجد شخصًا ما فى المنزل فيا ويلى! فسوف يقطع حبـال الصبر الذى منحه الرب ويمزق أوصال اللغة الإنجليزية السليمة!

رجبى : سأرقب الطريق.

كويكلى : اذهب الآن. هيـا. وسوف أكـافئك بمـشروب سـاخن فى المسـاء، ونحن نجلس أمام المدفأة ذات الفحم الحجرى.

(يخرج رَجْبى)

: أمين مطيع حنون! أفضل خـادم عرفه منزل، وأؤكد لك أنه لا يُفْشِى الأسرار ولا يثير المـتاعب. أسوأ عيوبه كثرة حبـه للصلاة، فهو من هذه الناحيـة لا يقبل النقاش، ولكن لكل إنسان عـيوبه. ولكن دعنا من هذا. بيتر سيمبل؟ هل قلت هذا هو اسمك؟

سيمبل : لم يجدوا أفضل منه!

كويكلى : وقلت إن سيدك هو السيد سلندر؟

سيمبل : نعم، بالحق.

كويكلى : أليس الرجل ذا اللحية الكبيرة المستديرة مثل سكين قطع الجلد؟

سيمبل : كلا بالحق! إن له وجهًا صغيرًا منمنمًا، ولحية صغيرة صفراء، لحية صفراء ضاربة إلى الحمرة.

كويكلى : أليس هادئ النفس رقيق الحاشية؟

سيمبل : نعم، لكنه شجاع مقدام لا يدانيه أحـد فى الملاكمة فى هذه المنطقة! وقد تصدى فى مبارزة مع حارس أرض الأرانب!

كويكلى : هل هذا صحيح؟ عجبًا! لابد أننى أذكره! أفـلا يرفع رأسه أثناء السير، كما يقولون، ويتبختر فى مشيته تيهًا؟

سيمبل : هذا صحيح بالحق.

كويكلى : وإذن فقـد أرسلت السـماء حظًا لا بأس به للآنسـة آن پيـدچ! قل للأستاذ إيڤانز الكاهن إننى أبذل كل ما أستطيع فى سبيل سيدك. والآنسة آن فتاة كريمة، وأتمنى -

(يدخل رجبى)

رجبى : وا أسفاه! لقد أتى سيدى!

(يخرج رجبى)

كويكلى : جاءنا التقريع! أسرع أيها الصغيـر فاختبئ هنا! ادخل الغرفة الخلفية الصغيرة، فلن يمكث طويلاً فى المنزل.

(يخرج سيمپل داخلاً الغرفة الخلفية)

(بصوت عال كأنما لم تر الدكتور قادمًا)

أين أنت يا چون رجْبى؟ چون! إنى أناديك يا چون! اسـمع! اذهب واسـأل عن سيدى. أخشى ألا يكون بخير ما دام لم يعد إلى المنزل.

(تواصل التظاهر بأنها لم تر الدكتور كايوس فتغنى):

وبذلك هبطا وانحدرا. . هبطا وانحدرا.

(يدخل الدكتور كايوس)

كايوس : ماذا تغنين؟ لا أحب هذه النزوات. أرجوك اذهبى إلى الغرفة الخلفية وأحضرى صندوقًا صغيرًا أخضر. علبـة. علبة خضراء. هل تفهمين ما أقول؟ صندوق أخضر!

كويكلى : نعم. بالحق. سـوف أحضـره لك. **(جانبًا)** يسـرنى أنـه لم يذهب بنفسه! فلو وجد الصبى فى الغرفة الخلفية لجن جنونه.

كايوس : **(بالفرنسية)** تبًا تبًا! بالحق! ما أشد حـرارة الجو! سوف أذهب إلى البلاط لأشاهد الحفل الكبير!

كويكلى : أهذا هو يا سيدى؟

كايوس : نعم! ضـعيـه فى حقـيبـتى. أسرعى يا كـويكلى. أين رَجْبى ذلك الوغد؟

كويكلى : چون رجْبى! أين أنت؟ چون!

(يدخل رجبى)

رجبى : ها أنذا سيدى.

كايوس : أنت چون رجبى وأنت رجبى البليد! هيـا! احمل سيفى وسر خلفى فى حفل البلاط الملكى.

رجبى : جاهز يا سيدى هنا، لدى الباب.

كايوس : قسمًا إنى أتأخر كثيرًا. فليرحمنى الله! لقد تذكرت الآن! فى الغرفة الخلفية بعض أعشاب طبية لا أستطيع مطلقًا تركها! محال!

كويكلى : (**جانبًا**) واهًا لى! سيجد الصبى فيها ويُجَنُّ غضبًا.

كايوس : (**يعود ممسكًا بتلابيب سيمپل**) ياللشيطان! ماذا وجدت فى غرفتى؟ الشر بعينه! لص! هات يا رَجْبى سيفى!

كويكلى : أرجو أن تهدأ يا سيدى الكريم.

كايوس : وكيف أهدأ؟ قولى!

كويكلى : الغلام رجل شريف.

كايوس : وماذا يفعل الشريف فى غرفتى الخلفية؟ لا يدخل غرفتى الخلفية رجل شريف!

كويكلى : أتوسل إليك ألا تكون نارى الطبع، بل استمع إلى الحقيقة. لقد جاءنى فى مهمة كلفه بها الكاهن **إيڤانز**.

كايوس : وما هى؟

سيمپل : نعم بالحق! أن أطلب منها أن -

كويكلى : اسكت أرجوك.

كايوس : بل اسكتى أنت! (**إلى سيمپل**) تكلم أنت!

سيمپل : أن أطلب من هذه السيدة الكريمة الفاضلة، خادمتكم، أن تتوسط

لدى الآنسة الكريمة آن پيدچ، وتزكى طلب سيدى فى الزواج منها.

كويكلى : هذا كل مـا فى الأمر حـقا! لكننى لن أضع اصـبعى فى النـار! وما حاجتى إلى ذلك؟

كايوس : أرسلك السـير هيـو؟ هكذا؟ يا رجـبى! أحضـر لى بعض الأوراق. **(يحضر رجبى الورق)** انتظر برهة يسيرة. **(يكتب)**.

كويكلى : **(جانبًا إلى سيمپل)** يسعدنى هدوؤه الشديد. لو أن الأمر قد أثاره حقًّا لسمعته يصيح ويصرخ ويضج ضجيجًا! ومع ذلك يا فتى فسوف أبذل كل مـا أستطيع من أجل سـيدك. فلُبُّ الأمـر أن الطبيب الفـرنسى سيدى، ولى أن أدعوه سيدى، هل تفهمنى؟ فأنا مدبرة منزله، أغسل الملابس وأعصرها، وأصنع الجعـة، وأخبز الخبز، وأنظف المنزل، وأطهـو الطعـام وأعد الشـراب، وأرتب الفـراش، وأقـوم بهـذا كله بنفسى -

سيميل : **(جانبًا إلى كويكلى)** مسئولية كبرى يحملها فرد واحد.

كويكلى : **(جانبًا إلى سـيمپل)** هل تدرك هذا؟ سـتـجدها مسـئولية كـبرى، أن تصحـو مبكراً وتنام متأخـراً، ومع ذلك، دعنى أقول فى أذنك، ولا أريد أن يسمع بذلك أحـد، إن سيدى نفسه يحـب الآنسة آن پيدچ، ومع ذلك، فأنا أعرف رأى الآنسة فى الموضوع - ولكن هذا لا يهم!

كايوس : أنت أيها القـرد! أعط هذا الخطاب للسيـر هيو. وقـسمًا بربى! إننى

أتحداه فى مبارزة، وسوف أقطع رقبته فى المتنزه، وسوف أعلم ذلك القرد، ذلك القسيس الخسيس، كيف يحشر نفسه فيما لا يعنيه. اذهب الآن، فلا ينبغى أن تتأخر هنا. أقسم إننى سأقطع خُصْيَتَيْه، أقسم إننى سأجعله 'لا يهش ولا ينش'.

(يخرج سيمپل)

كويكلى : وا أسفا يا سيدى! لم يفعل سوى التوسط لصديقه.

كايوس : ليس هذا مبرراً، ألم تقولى لى إننى سوف أفوز بالآنسة آن پيدج؟ أقسم إننى سأقتل القسيس الحقير، وقد اخترت صاحب فندق الجارتر لقياس طول سلاحنا. أقسم إننى سأفوز بالآنسة آن پيدج لنفسى.

كويكلى : الفتاة تحبك يا سيدى وسيغدو كل شىء على ما يرام. لابد أن نسمح للناس بالتنفيس عن مشاعرهم، وما الضرر فى ذلك؟

كايوس : هيا يا رَجْبى! تعال إلى البلاط الملكى معى. **(إلى كويكلى)** أقسم إننى إن لم أفز بالآنسة آن پيدج فسوف أطردك من خدمتى. هيا يا رَجْبى، سر خلفى.

(يخرج الدكتور كايوس مع رجبى)

كويكلى : لسوف تكون لك - رأسٌ حمقاء! لا! فأنا أعرف موقف آن پيدج فى هذا الموضوع. لا تعرف امرأة فى وندسور رأى آن پيدج خيراً منى، بل ولا تستطيع امرأة أخرى أن تساعدها خيراً منى، والحمد لله.

فنتون : (من خارج المسرح) يا أهل الدار! هل فى الدار أحد؟

كويكلى : من هناك؟ أجب! ادخل المنزل أرجوك.

(يدخل فنتون)

فنتون : كيف حالك أيتها الصالحة؟

كويكلى : بخير لسؤال سعادتكم عنى.

فنتون : ما الأخبار؟ كيف حال الآنسة آن الجميلة؟

كويكلى : فى الواقع يا سيدى، وهى فتاة جميلة، وشريفة ورقيقة، وتضمر لك الود - وأنا أقول لك ذلك بالمناسبة، وأحمد الله عليه!

فنتون : هل سأُوَفَّقُ فى رأيك؟ هل تنجح خطبتى لها؟

كويكلى : الحق يا سيدى أن الأمر كله بيد الله. ومع ذلك يا سيد فنتون، فأنا مستعدة للقسم على 'كتاب' إنها تحبك. أليس لسعادتك خالٌ فوق عينك؟

فنتون : نعم لدى خال! ولكن ما شأن هذا بالقضية؟

كويكلى : إن له قصة. فالحق أن الفتاة آن تحب المرح - لكنها مع ذلك أشرف خلق الله! لقد جعلنا نتندر بهذا الخال ساعة كاملة، وضحكت ضحكًا مع هذه الفتاة.. لن أضحك مثله فى حياتى! ولكنها فى الواقع تكثر من التأمل والتفكير. أما بشأن خطبتك - فالواقع - أقول يكفى هذا!

فنتون : لا بأس! سوف أقابلها اليوم. تفضلى! خذى هذه النقود، ولتضمى

صوتك إلى صوتى. فإذا التقيتِ أنت بها قبلى فاذكرينى عندها بخير.

كويكلى : قطعًا! وسوف نذكرك لديها بالخير! وسوف أقول لسعادتك المزيد عن الخال الذى فوق عينك حين نلتقى للحديث وحدنا من جديد، وكذلك عن الخطاب الآخرين.

فنتون : الوداع إذن فإننى فى عجلة شديدة الآن.

كويكلى : الوداع لسعادتك.

(يخرج فنتون)

سيد كريم المنبت وشريف بحق - ولكن آن لا تحبه. فأنا أعلم برأى آن أكثر من أى شخص سواى. تبًا لذاكرتى - ترى ماذا نسيت؟

(تخرج)

الفصل الثانى

المشهد الأول

(المنظر – فى مكان ما بالشارع خارج منزل پيدچ)

زوجة پيدچ : عجبًا! هل تخلصت من الخطابات الغرامية فى أيام جمالى اللاهية الزاهية، حتى أتلقاها الآن؟ فلأنظر ما يقول الخطاب:

(تقرأ) لا تسألى عن سر حبى لك، فإذا كان رب الحب يستعين بالعقل هاديا روحيا، فإنه لا يقبله مستشاراً له. لقد تخطيت أنت سن الشباب مثلما تخطيته أنا، ولكن انظرى! فإن بيننا تماثلا فى الطبع، وأنت مرحة، وأنا مرح، ها ها ها! كما إن بيننا تماثلاً آخر، فأنت تحبين النبيذ الإسبانى، مثلما أحبه، وهل تطلبين تماثلاً أفضل؟ فليكفك يا مدام پيدچ، على الأقل إن كان غرام الجندى يكفى، أننى أحبك. لن أقول 'أشفقى على حالى' – فالعبارة لا تليق بالجندى، ولكن أقول 'أحِبِّينى'.

كـاتبـهُ فـارسُكِ المُخْلِصُ والجبَّارْ
بالـلَّيْلِ والنَّهـارْ. . وسَائِرِ الأنْوارْ
وفـى سَبِيـلِ حُبِهِ يُنَازِلُ الأقْدَارْ

چون فولسطاف

أى خبـيث هذا مثل هيرود ملك اليـهود؟ يا لهذه الدنيـا الخبيـثة الخبـيثة! رجل كاد تقـدمه فى السن أن ينحل جسده ويفـريه فريًا يتظاهر بأنه شاب يطارح الأنثى غرامه؟ مـاذا عساى فعلتُ أو قلتُ بلا حذر فدفع هذا السكير العربيـد إلى أن يتجاسر باسم الشيطان علىَّ محاولاً إغوائى؟ عجبًا إننا لم نتقابل سوى مرتين! ماذا ترانى قلت له؟ بل إننى كنت فى المرتين ضنينة بالمرح – غفر الله لى! – إذن سأتقـدم بمشروع قانون إلى البـرلمان يقضى بكبح جـماح الرجال. كيف أنتـقم منه؟ نعم! فأنا مصممة على الانتـقام، واثقة من هذا ثقتى من أن أمعاءه من النقانق!

(تدخل زوجة فورد)

زوجة فورد : صدقينى يا مدام بيدج، كنت ذاهبة إلى منزلك.

زوجة بيدج : وصـدقينى يا مـدام فورد، كنت ذاهبـة إليك! يبـدو عليك الكدر الشديد.

زوجة فورد : لا! لن أصدق ذلك أبدًا، فلدىَّ الدليل على عكس ذلك.

زوجة بيدج : الواقع أن هذا ما أراه أنا.

زوجة فورد : فليـكن، فليكن. لـكنى قلت إن لـدىَّ الدليل على عـكس ذلك. أرجوك يا مدام بيدج، إنى أريد مشورتك!

زوجة بيدج : ماذا حدث يا امرأة؟

زوجة فورد : أواه يا امرأة! لولا مسألة تافهة لاكتسبت درجة شرف رفيعة!

زوجة بيدج : تجاهلى تلك المسألة، وحوزى مرتبة الشرف! ماذا فى الأمر؟ تجاهلى التوافه، ما الموضوع؟

زوجة فورد : لو تمكنتُ من دخول النار لحظة خالدة أو نحو ذلك، لحزت مرتبة الفارس!

زوجة بيدج : ماذا؟ هذا كذب! تصبحين السير أليس فورد؟ إن هؤلاء الفرسان يرتكبون الخبائث فينقضون مراتبهم! والأفضل ألا تغيرى المرتبة التى ولدت عليها.

زوجة فورد : إننا نضيع الوقت. تفضلى، اقرئى اقرئى. وسوف ترين كيف يمكن أن أفوز بمرتبة الفارس. لن أظن إلا سوءًا بالرجال السمان ما عشت وما دامت لى عين تميز بين أشكال الرجال. ومع ذلك فلم يكن يستخدم الألفاظ النابية، وكان يمتدح حشمة المرأة، ويبدى اعتراضه على كل سلوك 'خارج' ، وبأسلوب مهذب ومسلك محمود، حتى كدت أقسم أن تكوينه النفسى سوف يثبت صدق ألفاظه. ولكن سلوكه ثبت تناقضه مع ألفاظه مثل تناقض كلمات المزامير مع لحن أغنية 'جرين سليفز'. إنى لأدهش وأتساءل عن العاصفة التى ألقت بهذا الحوت الذى يحمل أطنانًا من الشحم فى بطنه إلى شاطئ وندسور! كيف أنتقم منه؟ أعتقد

أن أفـضل أسلوب هو أن أَمُدَّ له حبل الأمـل، حتى تسـتعـر نار الشهوة الخبيثة فى جسده فتصهره فى دهنه! هل سمعت فى حياتك بمثل هذا؟

زوجة بيدج : حرفًا بحرف، فيما عدا اختلاف اسم بيدج عن اسم فورد!

(ترفع الخطاب الذى قرأته أولاً)

ستجدين هنا العزاء والسلوى فى هذه القضية التى تكشف عن سوء الظن فهذا هو الأخ التوأم لخطابك. ولكن لنعتبر خطابك المولود الأول حتى يتمتع بحق الميراث! وأقنع بألا يرث خطابى أى شىء قط!

(تعطى الخطابين لزوجة فورد التى تقارن بينهما)

وأنا واثقـة أن لديه ألفًا من هذه الخـطابات، جـاهزة فيـمـا عـدا الاسم، الذى تُرِكَ فى مكانه بياضٌ لإدراج شتى الأسـماء فيه! بل أكـثر من ألـف، وهذان من الطبعـة الثـانيـة! لا شك عندى أنه يطبعهـا، دون أن يأبه لما يبعث به إلى المطبعـة، ما دام قد بعث بها إلينا! ليـتنى كنت ماردة دفنهـا زيوس رب الأرباب تحت جبل پليون! ستجـدين من بين اليمام رمز الوفاء عشـرين خائنة قبل أن تجدى رجلاً واحدًا عفيفًا!

زوجة فورد : (بعد فحص الرسالة) نسخة طبق الأصل! الخط نفـسه والكلمات نفسها! ماذا تراه يظننا؟

زوجة بيدج : لا أدرى!إنى أكاد أشك فى شرفى نفسه! وأكاد أقول إن بداخلى امرأة لا أعرفها! ولو لم يكن يعرف أن فى داخلى شيئًا لا أعرفه أنا نفسى ما هاجم "سفينتى" بهذه الحمية.

زوجة فورد : أتُسَمِّينَهُ هجومًا؟ سأستوثق من بقائه خارج السفينة.

زوجة بيدج : وأنا أيضًا. فلو دخل سفينتى لعجزت عن الإبحار بعدها. تعالىْ ننتقمْ منه. فلنضربْ له موعدًا لِلّقاء، ونتظاهر بتشجيعه بقرب الوصال، ونعلله بكاذب الأمانى، حتى يضطر إلى أن يرهن خيله لدى صاحب فندق الجارتر.

زوجة فورد : بل سوف أرضى القيام بأى حيلة خبيثة للإيقاع به ما دامت لن تمس عفافنا. لو أن زوجى شاهد هذا الخطاب! فستجد غَيْرته فيه زادًا لا ينفد.

(يدخل فورد مع پيستول، وپيدج مع نيم)

زوجة بيدج : انظرى! ها هو ذا قادم، وزوجى الكريم كذلك. ولكن زوجى لا يغار مطلقًا مثلما لا أُتيح له أنا البتة سببًا للغيرة! وأرجو أن يكون ابتعادنا عن الغيرة وأسبابها ابتعادًا لا حدود له.

زوجة فورد : أنت أسعد منى.

زوجة بيدج : هيا نتشاور معًا فى أمر هذا الفارس السمين الشبق. تعالىْ معى.

(تتراجعان وتنزويان فى ركن خفى لمتابعة ما يجرى)

فورد : آمل ألا يكون الأمر كذلك.

بيستول : بَلْ لَيْسَ الأَمَلُ سِوَى كَلْبٍ مَقْطُوعِ الـذَّيْلْ. . فـى بَعْضِ الأَحْوَالْ.
فالسيرْ جونْ فُولِسْطَافْ. . لامْرأتكَ عاشِقْ.

فورد : لكنَّ امْرأتِي يا سَيِّدُ لَيْسَتْ شَابَّةْ.

بيستول : فإنَّهُ يُغَازِلُ الجميعْ، ويَسْتَوِى فى عَيْنِهِ الرفيعُ والوضيعُ
والغَنِىُّ والفَقِيرُ والشَّبَّاب والهَرَمْ! وإنَّهُ يا فُورْدُ
يُرْدِفُ الكبيرَ بالصَّغيرِ فانْظُرْ ما تَرَى!

فورد : يُحِبُّ زَوْجَتِى؟

بيستول : بِمَا يَتِزُّ مِنْ لَهِيبٍ فى الكَبِدْ! إنْ لَمْ تَصُدَّهُ
غَدَوْتَ مثلَ أَكتيُونَ ذَا قَرْنَيْن. . وخَلْفَكَ الكلاَبُ تَطْلُبُكْ!
ما أ أَبْشَعَ الإسْمَ الذى نُطْلِقُهُ!

فورد : وأىُّ إسْمٍ ذاكْ؟

بيستول : القَرْنُ قُلْتُ لَكْ. وَدَاعًا!
فَلْتَنْتَبِهْ وتَفْتَحِ العُيونَ فاللُّصوصُ يَسْرِقُونَ لَيْلاً!
فَلْتَنْتَبِهْ مِنْ قَبْلِ انْ يَاتِيكَ فَصْلُ الصَّيْفِ حيثُ يُنْشِدُ الوَقْوَاقْ!
هَيَّا بِنَا يا أيها العَرِيفُ نيم! - صَدِّقْهُ يا بِيدجُ الكريمْ
فَلاَ يَقُولُ غَيْرَ الحَق.

(يخرج بيستول)

فورد : (جانبًا) سوف أتمهل حتى أعرف الحقيقة.

نيم : (إلى پيدچ) وهذا حق، فأنا لا أحب عادة الكذب. فلقد أساء إلىَّ من بعض الزوايا. كان يريدنى أن أحمل الخطاب الكاذب إليها، ولكننى أحمل سيفًا وأضرب به عند الضرورة. اسمى العريف نيم. وأنا أبلغك بما أشهد أنه الصدق، فاسمى نيم وفولسطاف يحب زوجتك. وداعًا. وأنا لا أحب 'مزاج' الخبز والجبن. وداعًا.

(يخرج نيم)

پيدچ : يقول إنه لا يحب ذلك المزاج ! إنه شخص يلقى الرعب فى قلب اللغة الإنجليزية!

فورد : (جانبًا) سوف أسعى للقاء فولسطاف.

پيدچ : (جانبًا) لم أسمع فى حياتى مثل هذا الوغد المتشدق المتصنع.

فورد : (جانبًا) فإذا ثبتت لى صحة التهمة – يعنى –

پيدچ : (جانبًا) لن أصدق هذا 'الصينى' العجيب، وإن كان كاهن البلدة قد زكاه لى، وقال إنه رجل صادق.

فورد : (جانبًا) أما إذا كان شخصًا كريمًا عاقلاً – يعنى –

(تتقدم منهما زوجتا فورد وپيدچ معًا)

پيدچ : ماذا تفعلين هنا يا ميج؟

زوجة بيدج : إلى أين أنت ذاهب يا چورج؟ اسمعنى.

زوجة فورد : كيف حالك يا فرانك العزيز؟ لم تبدو مكتئبًا؟

فورد : أنا مكتئب؟ لست مكتئبًا. عودى إلى المنزل. هيا.

زوجة فورد : أقسم إن برأسك بعض الأوهام الآن! هل تمضى معى يا مدام بيدج؟

زوجة بيدج : سآتى معك حالاً. هل ستأتى للغداء فى المنزل يا چورج؟ **(جانبًا إلى زوجة فورد)** هل ترين هذه القادمة إلينا؟ لسوف تكون مرسالنا إلى ذلك الفارس الحقير.

زوجة فورد : **(جانبًا إلى زوجة بيدج)** قطعًا! لقد فكرت فيها، وتناسبنا تمامًا.

(تدخل السيدة كويكلى)

زوجة بيدج : جئتِ لمقابلة ابنتى آن؟

كويكلى : نعم حقا، وكيف حالها من فضلك؟

زوجة بيدج : تعالىْ إلى المنزل معنا وقابليها. فنحن نريد أن نتحدث معك نحو الساعة.

(تخرج زوجتا فورد وبيدج والسيدة كويكلى)

بيدج : كيف حالك يا سيد فورد؟

فورد : ألم تسمع ما قاله هذا الوغد لى؟

بيدج : سمعته مثلما سمعت أنت ما قاله الآخر لى؟

فورد : أتظن أنهما صادقان؟

بيدج : خدم مناكيد! لا أظن أن الفارس سوف يحاول ذلك، ولكن لا تنس أن من يتهمانه بسوء النية نحو زوجتينا اثنان من رجاله الذين طردهم - فانقلبوا عليه عندما فقدوا وظائفهم.

فورد : هل كانا من رجاله؟

بيدج : قطعًا.

فورد : ولكن ذلك لا يُهَوِّن من وقع الأمر علىّ. أيقيم الفارس فى فندق الجارتر؟

بيدج : هذا صحيح. اسمع! لو حاول التودد المزعوم إلى زوجتى فسوف أُطْلِقُهَا عليه كى تسلقه بلسانها الحاد! وسوف أتحمل أى شىء يناله منها سوى ذلك!

فورد : أنا لا أشك فى زوجتى لكننى أكره أن ينفرد بها. وقد أكون مبالغًا فى ثقتى، فأنا لا أود التعرض لعاقبة ذلك، ولن يهدأ بالى بهذه السهولة.

(يدخل صاحب الفندق)

بيدج : انظر ها هو صاحبنا المشاكس.. صاحب الفندق! إما أن الخمر قد لعبت برأسه أو أن النقود قد عمرت جيبه ما دام يبدو بكل هذا المرح! كيف حالك يا صاحب الفندق؟

صاحب الفندق : كيف حالك أيها النديم الظريف؟ أنت كريم المحتد - هل تسمعنى أيها القاضى الفارس؟

(يدخل شالو)

شالو : أنا آت خلفك يا صاحب الفندق! ها أنذا! طاب صباحك عشرين مرة يا سيد بيدج الفاضل! اسمع يا سيد بيدج، ألا تحب أن تأتى معنا؟ لدينا ما نلهو به ونلعب اليوم!

صاحب الفندق : قل له يا قاضى الصلح! قل له يا نديم المرح!

شالو : نشهد يا سيدى قريبًا مبارزة بين السير هيو إيفانز، القسيس الويلزى، وبين كايوس الطبيب الفرنسى.

فورد : أريد كلمة معك على انفراد يا صديقى الصالح صاحب الفندق.

صاحب الفندق : ماذا تريد أن تقول أيها النديم الظريف؟

(ينتحى فورد بصاحب الفندق)

شالو : ألا تريد أن تصحبنا لمشاهدة المبارزة؟ قد انتهى صاحب الفندق من قياس أسلحتهما باعتباره الحكم، وأظن أنه حدد لكل منهما مكانًا مختلفًا عن مكان الآخر، إذ إن الكاهن، فيما أسمع، بالغ المهارة فى استخدام السيف! صدقنى! اسمع! فلأخبرك بما سوف نتلهى به.

(شالو يحادث بيدج على انفراد، ويتقدم فورد وصاحب الفندق)

صاحب الفندق : هل رفعت قضية على فارسى، ونزيل فندقى المغوار؟

فورد : كلا على الإطلاق! لكننى سأهديك قنينة ضخمة من النبيذ

الإسبانى الرائع إذا دبرت لى لقاءً معه! وقل له إن اسمى بروك! من باب المزاح فقط.

صاحب الفندق : اتفقنا وهذه يدى (**يصافحه**) أمنحك حق الدخول والخروج - ما رأيك فى هذا المصطلح القانونى؟ - وسوف يكون اسمك بروك! إنه فارس مرح. (**إلى الجميع**) هل نمضى يا سادة؟

شالو : سآتى معك يا صاحب الفندق.

بيدج : سمعت أن الفرنسى بارع فى استخدام السيف.

شالو : لدىّ من العلم بفنون السيف يا سيدى ما قد يفيدكم. الناس تهتم فى هذه الأيام بالمظاهر - المسافة بين المتبارزين، وأصول الطعان وغير ذلك - ولكن الروح التى تكمن فى القلب يا سيد بيدج هى الأساس! ها هنا فى الصدر! كنت فى شبابى أستخدم السيف الطويل ولو عاد الشباب لى لجعلت أربعة من الشجعان يفرون كالفئران!

صاحب الفندق : هيا يا رجال هيا! ألن نمضى؟

بيدج : أنا ذاهب معك. ولو كنت أوثر أن أسمعهما يتشاتمان على أن أشهدهما يتبارزان.

(يخرج صاحب الفندق، وشالو، وبيدج)

فورد : (وحده على المسرح) إذا كان پيدج يبالغ بحمقٍ فى ثقته بامرأته، ويصر على تجاهل ضعف المرأة، فأنا لا أستطيع أن أطرح شكوكى بهذه السهولة. لقد كانت مع فولسطاف فى منزل پيدج، ولا أعلم ما فعلاه هناك. وعلى أية حال فسوف أواصل نظر الأمر، وسوف أستعين بالتنكر فى معرفة مقاصد فولسطاف. فإن ثبت لى أنها شريفة لم يضع جهدى عبثًا، وإن ثبت لى غير ذلك كانت جهودى مثمرة.

(يخرج)

المشهد الثانى

(فندق الجارتر، يدخل فولسطاف وپيستول)

فولسطاف : لن أقرضك فلسًا واحدًا.

پيستول : وإذَنْ تَغدُو الدُّنيا فى عَيْنَىَّ مَحَارَةْ
وبِسَيْفِى أَفْتَحُهَا عَنْوَةْ!

فولسطاف : ولا فلس! لقد تغاضيت يا سيد عن استغلالك لسمعتى، ومارست الضغط على أصدقائى الخلصاء حتى يتنازلوا عن دعواهم ضدك أنت ورفيقك نيم، ثلاثْ مرات، ولولا وساطتى لرموا بكما وراء القضبان كزوج من القردة المشاكسة. وسوف يلقى بى فى جهنم

لقاء ما أقسمت عليه من الأيمان للسادة من أصدقائى، زاعمًا أنكما جنديان صالحان ورجلان شجاعـان. وعندما فقدت السيدة بريدجيت مقبض مروحتها الثمين حلفت لها بشرفى إنك لم تسرقه.

بيستول : ألم تأخذ نصيبك؟ ألم أعطك خمسة عشر بنسًا!؟

فولسطاف : هذا منطقى يا أيها الوغد ويمليه العقل! هل كنت تظن أننى أخاطر بدخول جهنم مجانًا؟ وباختـصار، لا تتعلق بعد اليوم بى، فلست بالمشنقة المناسبة لك. اذهب، فلديك الجـماهير التى تندس فيها وتقطع جيوب الناس بمدينتك! اقصـد مجمع النشالين الذى تنتمى إليه! هل ترفض أيها الوغد توصـيل رسالة لى؟ هل تتعلل بشرفٍ تزعمه لنفسك؟ أنت؟ أنت يـا صاحب الدناءة التى لا حدود لها! إن طردك أقل ما يمكن أن أفـعله للحفـاظ على سمعـتى وشرفى! نعم! أعترف أننى قد أغض الطرف أحيانًا عن خشية الله، وأخفى شرفى تحت قناع الـحاجة، فألـجأ إلى الغش والخداع والتـحايل! ولكنك أيها الوغد تُلْبِسُ أسمالك البـالية، وملامح القطط الجبلية فى وجهك، وألفاظ الخمـارات فى حديثك، وأيمانك التى تَصُكُّ السمع، ثوبًا من الشرف الزائف! وإذا بك ترفض طاعتى! أنت!

بيستول : سَلَّمْتُ لك بهذا! ماذا تريد من رجل أكثر من هذا؟

(يدخل روبين)

روبين : سيدى! جاءت امرأة تريد أن تحادثك.

فولسطاف : دعها تدخل.

(تدخل السيدة كويكلى)

كويكلى : صباح الخير لسعادتك.

فولسطاف : صباح الخير أيتها الزوجة الصالحة!

كويكلى : لست كذلك بعد إذن سعادتك!

فولسطاف : أيتها الآنسة الكريمة إذَنْ!

كويكلى : إنِّى آنسةٌ أُقسِمُ بِحَيَاتِي
وكَوَالِدَتى سَاعَةَ مِيلاَدِى

فولسطاف : صدقتك فيما أقسمت عليه.. فلماذا جئت إلىّ؟

كويكلى : هل تسمح لى سعادتك بكلمة أو كلمتين؟

فولسطاف : بل ألفين أيتها المرأة الجميلة - وسوف أصغى لك.

كويكلى : إنى أتحدث يا سيدى عن امرأة، هى مدام فورد - أرجو أن تقترب قليلاً منى - وأنا نفسى أقيم مع سيدى الدكتور كايوس -

فولسطاف : أكملى كلامك. كنت تتحدثين عن مدام فورد -

كويكلى : ما تقوله سعادتك صحيح تمامًا - أرجو سعادتك أن تقترب منى، فى هذه الناحية.

فولسطاف : لا أحد يسمعنا أؤكد لك - هذان من رجالى، من رجالى.

كويكلى : من رجالك حقا؟ فليباركهما الله ويجعلهما من عباده الصالحين.

فولسطاف : تكلمى! كنت تتحدثين عن مدام فورد. ما شأنها؟

كويكلى : طبعًا يا سيدى، إنها امـرأة صالحة - يا ربى يا ربى! إن سعادتك فاسق! أقصد، فليغفر الله لك، ولنا جميعًا، أدعو الله -

فولسطاف : مدام فورد، قولى، ما شأن مدام فورد؟

كويكلى : أقسم لك، وقصارى القول أنك أذهلتـها ذهول النشوة! لم يستطع أفضل رجـال البلاط، عندمـا كانت احـتفـالات البلاط تعـقد فى وندســور، أن يصلوا بها لهــذه النشوة! كـان من بينهم فـرسان، ولوردات، وسادة أشراف، يأتونها فى عرباتهم، وأؤكد لك، عربة وراء عربة، ورسالة وراء رسالة، وهدية وراء هدية، يضوع شذاها، وكلها بأريج المسك، وكلهم يرتدون ملابس البـلاط القشيبة، من الحـرير والذهب، ويتحـدثون بلغة راقـية منمـقة، تزخـر بأرشق العبارات وأجملها مما يُسْكِرُ ويحلو فى الأذن، ومما يقدر أن يظفر بقلب أى امرأة. ولكنهم، وأؤكد لك، لم يفوزوا بنظرة واحدة من عينهـا! ولقد وهبنى أحدهم هذا الصباح عشـرين درهما على كل درهم منهـــا صـورة المـــلاك، ولكنى أتحـدى كـل هذه الدراهم بملائكتها وأرفض أن أسعى فى أمر ما إلا إن زانه الشرف. وأؤكد لك، لم يفلح أحـدهم فى إقناعها بـأن تمس بشفتـيهـا كأسًا مع

أعظمـــهــم، مع أنه كـــان من بيـنهم 'إيرلات' وفرســان كبـار متقاعدون، ولكنهم، أؤكد لك، كانوا يستوون فى نظرها.

فولسطاف : ولكن مـاذا تريد أن تقول لى؟ أرجـو الاختـصار أيتـها 'الرسول' الصالحة!

كويكلى : فعلاً. تلقت رسالتك، وتشكرك عليـها ألف مرة، وتحيطك علمًا بأن زوجهـا لن يكون فى منزله ما بين السـاعة العاشـرة والحادية عشرة.

فولسطاف : العاشرة والحادية عشرة!

كويكلى : نعم بالحق! وعندها تسـتطيع أن تأتى لتشاهد الصـورة التى تقول إنك تعرفها. ولن يكون زوجهـا الأستاذ فورد فى المنزل. مسكينة هذه المرأة الرقيـقة! إنها تحيا حـياة بائسة معه، فـهو رجل شديد الغيـرة، وهى تعيـش حياة بالـغة التعـاسة مـعه، تلك الكريـمة السمحة.

فولسطاف : العاشرة والحادية عشرة! أبلغى سلامى يا امرأة إليها، ولن أخلف موعدها.

كويكلى : هذا جميل! ولكن لدىَّ رسالة أخـرى لسعادتك. إذ إن مدام پيدچ ترسل لك أزكى تحيـاتها أيضًا. ودعنى أقـول لكَ فى أذنك إنها زوجة فـاضلة مهـذبة، وامرأة - أؤكد لك - تواظـب على الصلاة

صباحًا ومساءً، ولا تفوقهـا امرأة أخرى فى وندسور، مهما تكن. وقد طلبت منى أن أقـول لسعادتك إن زوجها نادرًا مـا يغيب عن المنزل، ولكنها ترجـو أن تحين اللحظة المناسبـة. لم أعرف فى حياتى امرأة تهيم هذا الهيام برجل - وأعـتقد جازمة أنك تستخدم تعويذات سحرية. نعم حقًا!

فولسطاف : قطعًا لا! فليسـت لدىَّ أساليب سحـر باستثناء جـاذبية مـحاسنى وشمائلى الفضلى.

كويكلى : بارك الله فيك عليها.

فولسطاف : ولكن أرجـوك أخـبرينى: هل أفـضت مـدام فـورد ومدام پيـدج لبعضهما البعض بحبهما لى؟

كويكلى : يا ربى! لا يا سيدى! أنت هازل لا شك! إنهما تتـمتعان بالذكاء واللبـاقة فى نظرى! وهذا مـحال، ولكن مـدام پيدج ترجـوك أن ترسل إليهـا خادمك الصغـير، بحق الحب، فـزوجها يحـبه إلى أقصى درجة، والحق أن الأستـاذ پيدج رجل شريف، ولا تجارى مدام پيـدج امرأة أخرى فى وندسـور كلها، فيـما تعيش فـيه من النعيم، إذ تفعل ما تشاء وتقول مـا تشاء، وتتولى الشئون المالية كلها، وتنام وقـتما تحب وتصحـو وقتما تريد، وكل شىء يـسير وفق هواها، وما أجدرها بذلك حقًا، فإن كـانت فى وندسور

امرأة عطوف، فإنها هى. لابد أن ترسل لهـا خادمك الصغير، لا مفر من ذلك.

فولسطاف : إذن سأرسله.

كويكلى : وإذن عليك بهـذا! وافهمنى، لك أن تستخـدمه وسيطًا بيـنكما، واتخذ فى ذلك على أية حال كلمة سر، حتى يحيط كل منكما بما يراه الآخـر دون أن يفـهم الغـلام أى شىء. فـليس من الخـيـر للأطفال أن يعرفوا الخبث. أما الكبار فلديهم القدرة على التمييز، كما تعرف، وهم يعرفون أحابيل هذه الدنيا، كما يقال.

فولسطاف : مع السلامة. أبلغى سلامى إليهـما معًا. خذى هذه النقود، ولكنى مدين لك بالمزيد. قم يا غلام فاذهب مع هذه السيدة. هذه الأنباء شتت فكرى.

(تخرج السيدة كويكلى مع روبين)

پيستول : هذى الداعِرَةُ رسولٌ أَرْسَلَهُ رَبُّ الحُبِّ!

فانْشُرْ أَشْرِعَتَكَ واتْبَعْهَا! وارْفَعْ أَسْتَارًا تَحميكَ مِنَ الطَّلَقَاتْ!

أَطْلِقْ نيرانَ المِدْفَعْ! فَسَأَحْظَى بالمَرْكَبِ أو فَلْيَبْتَلِعِ اليَمُّ الكُلّ!

(يخرج پيستول)

فولسطاف : أهذا مـا حدث حـقًا يا چون الهرم؟ واصل السـعى إذن! فـسـوف أحترم جـسدك العجوز أكثـر مما كنت أحترمـه. أما زالت النساء

تراك مطمعًا؟ أما زلت بعد إنفاق هذه النقود كلها قادرًا على الفوز؟ يا جسدى الجميل أشكرك! فلـيقولوا إنه خُلق غليظًا - ما دام قادرًا على النجاح! لا يهم!

(يدخل باردولف)

باردولف : سـيدى سـير چون، بالبـاب رجل يدعى السيـد بروك، ويود أن يحادثك، وأن يتعرف عليك - وقـد أرسل لسعادتك هذا الصبوح من النبيذ الإسبانى.

فولسطاف : اسمه بروك؟

باردولف : نعم يا سيدى.

فولسطاف : اسمح له بالدخول.

(يخرج باردولف)

أمثال بروك هذا موضع ترحيب لدىّ، مـا داموا يفيضون بمثل هذا الشراب! آهـا ها! يا مدام فورد ويا مـدام پيدچ، هل نجـحت فى صيدكما؟ انطلق إذن! تقدم!

(يدخل فورد متنكرًا باسم بروك، ويقدمه باردولف)

فورد : بارك الله فيك يا سيدى.

فولسطاف : وأنت يا سيدى. تريد محادثتى؟

فورد : إنى تجاسرت فأتيتك فجأة دون إخطار سابق.

فولسطاف : مرحبا بك. ماذا تبغى؟ انصرف الآن أيها الساقى.

(يخرج باردولف)

فورد : إنى سيد من ذوى الأملاك، وأنفقت الكثير. واسمى بروك.

فولسطاف : يسرنى يا سيد بروك الكريم أن أوثّق صلتى بك.

فورد : بل أنا الذى أطلب ذلك يا سير چون الكريم. لن أكلفك أية نفقات، فأنا أَقْدَرُ على إقراض المال منك، وهو ما أريدك أن تفهمه، وهو ما شجعنى إلى حد ما على هذا التطفل الغريب، فالناس تقول إن سبق المال خطاك عَبَّدَ لك كل السبل!

فولسطاف : المال محارب صنديد يا سيدى ولا يتوقف عن الزحف.

فورد : والحق أن معى كيسًا من النقود يثقل كاهلى. فلو ساعدتنى فى حمله، يا سير چون، خذه كله أو خذ نصفه، كيما تريحنى من ثقله.

فولسطاف : لا أدرى يا سيدى ما الذى يؤهلنى لوظيفة 'الحمّال' لديك!

فورد : سوف أخبرك يا سيدى، إن صبرت واستمعت إلىّ.

فولسطاف : تكلم يا سيد بروك الكريم. يسرنى أن أكون خادمك.

فورد : سيدى. أسمع أنك علاّمة - لن أطيل القول - ولطالما سمعت بك، وإن لم تتيسر الوسائل التى تمكننى من تحقيق رغبتى فى التعرف إليك، ولسوف أبوح لك بشىء أفصح به عن النقص

الذى يعـيينى. ولكن، يا سـير چون الكريم، إذا نظرت بـإحدى عينيك إلى حماقاتى، أثناء سردى لها، فانظر بالعين الأخرى إلى سجل حماقاتك أنت، حتى تخفف من حدة تقريعك لى، ما دمت أنت نفسك تعرف سهولة الوقوع فى الخطأ.

فولسطاف : جميل، جميل. استمر.

فورد : فى هذه البلدة امرأة كريمة المحتد، واسم زوجها فورد.

فولسطاف : وبعد؟

فورد : أعشقها من زمن بعيد، وأعـترف لك أننى منحتها الكثير، وكنت أتابعها وألاحقها بصبـابتى، وأغتنم كل فرصة للقائها، بل وكنت أنفق المال على أوهى المناسبات التى تتيح لى، ولو بصعوبة، أن أراها، ولـم أكـتف بشراء الهـدايا الكثيرة لـها، بل قدمت الـهدايا السخية للكثـيرين حتى أعرف ما تود أن يُهدى إليهـا. وباختصار لاحَقْتُها مـثلما لاحقنى حـبها، وهو الذى اسـتغل جمـيع الفرص الممكنة. وإذا كنت أستحق مكافـأة ترضى القلب أو حتى لقاء ما أنفقـته من مـال، فإننى خـرجت خاوى الوفـاض، إلا إن كانت الخبرة التى اكتسبتهـا جوهرة، اشتريتها بثمن باهظ لا يُقَدَّرُ، وهو ما علمنى أن أقول:

رَبُّ الحُـــبِّ إذا لاَحَقَهُ المَالُ يَفِرُّ كظِـلٍّ مَوْهُـــومْ
ويُلاَحِقُ مَنْ يَهْرُبُ مِنْهُ وَيفِرُّ إذا لاَحَقَهُ المَحْرُومْ

فولسطاف : أفلم تتلق وعدًا منها بالوصال؟

فورد : إطلاقًا!

فولسطاف : فهل ألححت عليها كى تحقق غايتك؟

فورد : إطلاقًا!

فولسطاف : ماذا كان نوع حبك إذن؟

فورد : مثل بيت جـميل بُنى على أرض رجل آخر، وهكذا فـقدت منزلى حين أخطأت فى اختيار مكان البناء.

فولسطاف : ولماذا أفضيت إلىّ بهذا؟

فورد : ما دمت صـرحت لك بذلك فقـد أفضـيت إليك بكل شىء، إذ يقول البعض إنها تبدى العفة فى صحبتى فقط، ولكنها تتوسع فى المرح والملاعبة فـى أماكن أخرى بحيث تسمح بتفسيـرات خبيثة لسلوكـها. وهكذا يا سـير چـون، إليك لب غايتى من لقـائك: فأنت سيـد شريف المحتـد، كريم النشأة، لبق الحديـث، متصل بالعظمـاء، تحظى بالاحتـرام لمكانتك وشخـصك، ومُعْتَرَفٌ لك بين الجميع بالتفوق فى فن الحرب، وآداب البلاط الملكى، وفروع العلم والمعرفة –

فولسطاف : على رسلك يا سيدى!

فورد : صدقنى، فأنت تعرف صحة ما أقول. (**مشيراً إلى كيس النقود**) ها هو ذا المال! أنفـقه! أنفقه وأنفق المـزيد! أنفق كل ما لدىّ، ولا أريد فى مقابل ذلك غـير بعض من وقتك، تستطيع فيـه محاصرة عفة زوجة فورد بجنودٍ من الحب والغـرام. استخدم فن الهوى فى خطب ودها حتى تستـسلم لك. فإن كـانت سوف تقبل رجـلاً ما فسوف تكون أقرب الجميع إلى الفوز بها.

فولسطاف : وكيف يتفق غرامك المشبوب مع فوزى أنا بما تريد الاستمتاع به؟ أظن أنك وصفت لنفسك دواءً غير ناجع على الإطلاق.

فورد : كلا! أرجـوك افهمى مـرماى. إنها تتحـصَّنُ الآن بحصن سمـعة الشرف والعفة، إلى الحد الذى يمنع النقص الذى أحسه فى نفسى من الإفصاح عـن ذاته، كأنها الضوء البـاهر الذى يمنع العين من التحـديق فيه. أمـا إذا وقع فى يدى دليل على عكس ما تزعـمه، فسوف تجـد رغباتى الشواهد والحجج التى تتيح لهـا الإفصاح عن ذاتها، وعنـدها أستطيع إخراجـها من حـصن طهارتهـا، وصيت عفتها، وقَسَمِ الوفاء الذى أقسـمته عند زواجها، وألف حصن آخر يقوم الآن فى وجهى منيعًا صامدًا. ما قولك فى هذا يا سير چون؟

فولسطاف : يا سيـد بروك! اسمح لى أولاً بحرية إنفـاق مالك. وأعطنى ثانيًا

يدك! وأخيرًا، أقسم لك بكرم محتدى إنك سوف تستمتع بزوجة فورد إذا كنت تريد ذلك.

فورد : شكرًا سيدى الكريم!

فولسطاف : أؤكد لك ذلك.

فورد : لن يعوزك المال يا سير چون، فلسوف يتاح لك.

فولسطاف : لن تعوزك مدام فورد يا سيد بروك، فلسوف تتاح لك. ولسوف أكون معها، ولا بأس فى إخبارك بهذا، وفق الموعد الذى ضربته لى بنفسها، فقبل أن تزورنى أنت بدقائق، رحلت من عندى مساعدتها أو وسيطتها. وأقول لك إننى سأكون معها ما بين الساعة العاشرة والحادية عشرة، ففى تلك الساعة لن يكون زوجها الوغد الغيور الحقير فى المنزل. أرجو أن تزورنى فى المساء حتى تعرف ماذا فعلت.

فورد : معرفتك نعمة مباركة. هل تعرف فورد يا سيدى؟

فولسطاف : فليذهب فى داهية، ذلك الوغد المسكين الديوث! كلا لا أعرفه! ولكنى أسىء إليه حين أقول إنه مسكين: إذ يقولون إن الوغد الغيور الديوث لديه تلال من النقود، ولهذا تحلو زوجته فى عينى. وسوف أستخدمها مفتاحًا لخزائن هذا الديوث الوغد، وذلك غاية مسعاى وحصاد جهدى.

فورد : ليتك تعرف فورد يا سيدى حتى تتجنبه حين تراه.

فولسطاف : فليذهب فى داهية، ذلك الوغد الحقير البخيل! لسوف أرمقه بنظرة مخيفة يطير لها صوابه، وأرهبه بهذه العصا التى أمسكها، وسوف أرفعها عاليًا كالشهاب فوق قَرْنَىْ الديوث. تأكد يا سيد بروك أننى سوف أهزم ذلك الفلاح، وأنك سوف تضاجع زوجته. أقدم إلىّ فى بداية المساء. إن فورد وغد، وسوف أضيف صفة الديوث إليه. وهكذا يا سيد بروك سوف تجده وغدًا وديوثًا. تعال إلىَّ فى بداية المساء.

(يخرج فولسطاف)

فورد : ما هذا الأثيم الشهوانى الملعون؟ إن قلبى يكاد ينفطر جزعًا. من ذا الذى يقول إن غيرتى طائشة؟ لقد أَرْسَلَتْ زوجتى إليه، وتحدد الموعد، واتفقا على اللقاء، فهل كان ذلك يدور بخلد إنسان؟ هل ترى جحيم من تخونه زوجته؟ لسوف يُدَنِّسُ فراشى، وتُنْهَبُ خزانتى، وتُدَمَّرُ سمعتى؛ ولا يقتصر إيذائى على هذه الشرور، بل تعداه إلى وصفى بأقذع الصفات، ومن فم الذى يسىء إلىَّ هذه الإساءة. وأية صفات وأسماء! إن اسم الشيطان المدعو 'أمامون' أخف وقعًا، واسم إبليس نفسه لا بأس به، و'بارباسون' اسم مقبول، فهذه ألقاب شياطين، أو أسماء شياطين. ولكن ديوث؟

ديوث! إن إبليس نفسه لا يوصف هذا الوصف! إن پـيدچ حمار، حمارٌ أَغْشَتْ الثقةُ المفرطةُ عينيه. إنه يصر على أن يأتمن زوجته، يصـر ألا يغـار عليـها! والأيـسر علىَّ أن آمـن على الزبد فى يد الفلمنكى ، أو على الجـبن فى يد السـير هيـو الويلزى، أو على الخمـر فى أيدى الأيرلندى، أو أئتمن لِصًا على حصانى إن أراد أن يأخذه للتريض، من أن أئتمن زوجتى على نفسها. فحين تخلو إلى نفسها تشرع فى التخطيط فالتفكير فالتدبير، وما يجول بخاطر المرأة لابد لهـا من تنفيذه! قـد يكون وبالاً عليهـا لكنها لابد أن تنفذه! الحمد لله أننى غيـور! الموعد فى الحادية عشرة - سَأَحُولُ دون وقـوع المـحظور، وأفـضح زوجـتي وأنتـقم من فـولسطاف وأضحك على پيدچ. لابد أن أتحرك الآن. والأفضل لى أن أبكر بثلاث ساعات من أن أتأخـر دقيقة واحدة. تبًا لذلك تبًا تبًا! ديوث ديوث ديوث!

(يخرج فورد)

المشهد الثالث

(المنظر - حقل بالقرب من وندسور، يدخل الدكتور كايوس مع رجبى)

كايوس : يا چون رَجْبى!

رجبى : سيدى!

كايوس : كم الساعة يا چون؟

رجبى : لقد فات يا سيدى الموعد الذى حدده السير هيو للقاء!

كايوس : أقسم لقـد نجا من المـوت بعدم الحضـور. لقد أحـسن قراءة الصلوات من الكتاب المقدس فتخلف. أقسم يا چون أن هلاكه محتوم لو حضر.

رجبى : هذه حصافة منه يا سيدى، فهو واثق من قتلك إياه لو حضر.

كايوس : أقسم إننى حين أقتله سيكون أشد موتًا من سمكة الرنجة! سُلَّ سيفك يا چون، سأريك كيف أقتله.

رجبى : للأسف يا سيدى! لا أعرف المبارزة!

كايوس : سُلَّ سيفك أيها الخبيث.

رجبى : ارجع يا سيدى فقد أتى الناس.

(يدخل شالو، وپيدچ، وصاحب الفندق، وسلندر)

صاحب الفندق : بارك الله فيك أيها الطبيب المرح!

شالو : فليحفظك الله أيها الطبيب العظيم كايوس.

پيدچ : مرحى أيها الطبيب العظيم.

سلندر : طاب صباحك يا سيدى!

كايوس : ما الذى أتى بكم جميعا.. واحد اثنين ثلاثة أربعة؟

صاحب الفندق : أتينا لنشـهدك تقـاتل، لنشـهدك وأنت تطعن من الأمـام ومن الجنب، ونشهدك تحاور هنا وهناك، ونشهد ضرباتك المباشرة والعكسية، ونشهد مهارتك فى تفادى الضرب، وفى الطعن من أعلى. هل مات أيها الحبشى؟ هل مات يا فرنسى؟ هل مات يا أسكليبيوس، رب الطب؟ يا جالينوس النطاسى؟ يا قلب شجرة الخَمَّان؟ هل مـات يـا من يفـحص البـول؟ هـل مـات أيهـا الظريف؟

كايوس : أقسم إنه أجبن كاهن وغد فى العالم، إذ لم يُرِنى وجهه.

صاحب الفندق : أنت ملك قـشتالة المـختص بالبـول! أنت هكتور اليـونانى يا ولدى!

كايوس : أرجو أن تشهدوا أننى انتظرته – وأنتم ستة أو سبعة – ساعتين أو ثلاثًا – ولم يحضر.

شالو : إنه أشد حكمـة منك، يا سيدى الطبيب، فـهو يشفى الأرواح وأنت تشفى الأجـساد، فـإذا تقاتلتمـا كنتمـا تتنكران لطبيـعة مهنتيكما. أليس هذا صحيحًا يا سيد بيدج؟

بيدج : يا سيد شالو! لقد كنت أنت نفسك مقاتلاً عظيمًا، وإن غدوت الآن رجل سلام.

شالو : أقسم يا سـيد بيدج، إننى رغم تقـدمى فى السن، ورغم عملى

من أجل السلام والصلح الآن، كلما شاهدت سيفًا مسلولاً أحسست بأصابعى تدفعنى إلى سل سيفى ومقارعته. ورغم أننا قضاة وأطباء ورجال كنيسة يا سيد پيدج، فإن فى أعماقنا بقايا حَمِيَّةِ الشباب، ونحن بشر يا سيد پيدج.

پيدج : صحيح يا سيد شالو.

شالو : هذا ما ثبتت صحته يا سيد پيدج. والآن يا كايوس، يا سيدى الطبيب، لقد جئت لأعود بك إلى منزلك. إنى أقسمت على العمل فى سبيل السلم، ولقد أثبتَّ أنك طبيب حكيم، مثلما أثبت السير هيو أنه رجل كنيسة حكيم صبور. لابد أن تذهب معى يا سيدى الطبيب.

صاحب الفندق : عفوًا يا ضيفنا القاضى. كلمة معك يا مسيو 'الماء الوهمى'.

كايوس : 'الماء الوهمى' ؟ ما معنى ذلك؟

صاحب الفندق : 'الماء الوهمى' بالإنجليزية تعبير عن الشجاعة يا ظريف.

كايوس : أقسم إذن أن لدىَّ من 'الماء الوهمى' قدر ما يتمتع به أى شجاع إنجليزى! ذلك القس.. الكلب الحقير الخسيس! أقسم إنى سأقطع أذنيه.

صاحب الفندق : لسوف يقلم أظفارك فى لمحة عين يا ظريف.

كايوس : 'يقلم أظفارى' ؟ ما معنى هذا؟

صاحب الفندق : معناه أنه سوف يقدم لك تعويضًا.

كايوس : أقسم إننى أنتظر أن يقلم أظفارى، وأقسم أنه لابد من ذلك.

صاحب الفندق : وسوف أحفزه على ذلك أو فليذهب للشيطان.

كايوس : أشكرك على ذلك.

صاحب الفندق : واسمع يا ظريف - ولكن اذهب أولاً يا سيدى الضيف، مع السيد پيدج والفارس سلندر أيضًا إلى فروجمور، من خلال المدينة.

پيدج : (جانبًا إلى صاحب الفندق) هل السير هيو هناك؟

صاحب الفندق : (جانبًا إلى پيدج) إنه هناك. فانظروا حالته ومزاجه، وسوف أجىء مع الطبيب من خلال الحقول. معقول؟

شالو : (جانبًا إلى صاحب الفندق) وهو كذلك.

پيدج وشالو وسلندر : إلى اللقاء يا سيدى الطبيب الصالح.

(يخرجون، باستثناء صاحب الفندق، وكايوس ورَجْبى)

كايوس : أقسم إنى سوف أقتل الكاهن، فقد حاول التوسط للقرد عند الآنسة آن پيدج.

صاحب الفندق : فليمت! أما الآن فأريدك ألا تجزع، بل أن تصب الماء البارد على غضبك، وأن تأتى معى من خلال الحقول إلى فروجمور،

حيث أجعلك ترى الآنسة آن پيدج، إذ إنها تحضر الآن مأدبة فى منزل ريفى، وهناك تستطيع أن تخطبها بنفسك. وهكذا نجد الفريسة! موافق؟

كايوس : أقسم إننى أشكرك على هذا! أقسم إنى أحبك، وسوف آتى لك بالعديد من النزلاء يا صاحب الفندق الصالح، من الإيرلات والفرسان واللوردات والأشراف ممن أتولى علاجهم.

صاحب الفندق : ولقاء هذا سأكون خصمًا لك عند آن پيدج. هل يرضيك هذا؟

كايوس : أقسم لقد أحسنت. فكرة طيبة.

صاحب الفندق : فلنذهب إذن.

كايوس : سر خلفى يا چون رَجْبى.

(يخرجون)

الفصل الثالث

المشهد الأول

(المنظر، حقل بالقرب من فروجمور، يدخل السير هيو إيڤانز مع سيمپل)

إيڤانز : أرجو منك يا خادم السيد سلندر الكريم، يا صديقى سيمپل، أن تقول لى أين بحثت عن السيد كايوس، الذى يسمى نفسه دكتوراً فى الطب؟

سيمپل : الحق أننى بحثت فى طريق منتزه وندسور الصغير، وطريق منتزه وندسور الكبير، وطريق وندسورُ العتيقة، وكل الطرق ما عدا طريق البلدة.

إيڤانز : إذنْ أُصِرُّ على أن تبحث عنه فى ذلك الطريق.

سيمپل : أفعل يا سيدى.

(ينتحى جانبًا على المسرح ليرقبَ الطريق)

إيڤانز : فليبارك المسيح روحى، ما أشد الغضب بنفسى، وأشد اضطرابى وقلقى! لسوف يسعدنى أن يكون قد خدعنى. ما أشد حزنى! سأضرب رأس هذا الوغد بوعاء البول حين تسنح لى الفرصة. بارك الله روحى!

(يغنى)

وعِنْدَ جَـداوِلَ رَقْـرَاقَةٍ ذَاتِ شَـلاَّلاَتْ
ويُنْشِدُهَا الطَّيْر أَنْغَامَـــهُ المُرْسَــلاَتْ
سَنَزْرَعُ أَحْـوَاضَ وَرْدٍ لَنَا فـى الرَّبِيـعْ
ونَجْنِى مِـنَ الزَّهْرِ أَلْفًا شَـذَاهَا يَضُوعْ
وعِنْدَ جَدَاوِلَ رَقْرَاقَةٍ --

رحمة بى يا إلهى، إذ يكاد يغلبنى البكاء.

(يغنى)

ويُنْشِدُهَا الطَّيْر أَنْغَامَـــهُ المُرْسَــلاَتْ
وعِنْدَ جَدَاوِلِ بابلَ كُنْتُ جلَسْت -
مِنَ الزَّهْرِ الفٌ شَذَاهَا يَضِيعْ.
وعِنْدَ جَدَاوِلَ رَقْرَاقَةٍ -

سيمبل : ها هو ذا قادم من ذلك الطريق يا سير هيو.

إيفانز : مرحبًا به.

(يغنى)

وعِنْدَ جَدَاوِلَ رَقْرَاقَةٍ ذاتِ شَلاَّلاَتْ -

ألا فليحق الله الحق! ماذا فى يده من السلاح؟

سيمبل : ليس فى يده سلاح يا سـيدى. وبصحبـته سيدى الأسـتاذ شالو،

وسـيد آخـر. إنهم قادمـون من فروجـمـور، عبـر الحاجـز بين المزرعتين، من هنا.

إيفانز : أعطنى سترتى أرجوك - أو أبقها فى يدك الآن.

(يدخل پيدج وشالو وسلندر)

شالو : كيف حالك أيها الأستاذ الكاهن؟ عم صباحًا يا سير هيو الكريم. **(يرى أن إيفانز ينظر فى الكتاب المقدس)** لا يمكن أن يبتـعد المقامر عن النرد ولا التلميذ المجتهد عن كتابه! رائع!

سلندر : ما أحلاك يا آن پيدج!

پيدج : بارك الله فيك يا سير هيو الصالح.

إيفانز : بارك الله فيكم جميعًا برحمته!

شالو : عجبًا! أتجمع بين السيف والكتاب المـقدس؟ هل تدرسهما معًا يا أستاذنا الكاهن؟

پيدج : وتستمسك بالشباب فـتكتفى بالصدار والسروال فى هذا اليوم البارد الرطب؟

إيفانز : لذلك أسباب وعلل!

پيدج : جئناك للقيام بمساعٍ حميدة يا أستاذنا الكاهن.

إيفانز : هذا جميل، وما هى؟

پيدج : فى الطريق إلينا سيد مُبَجَّلٌ إلى أقصى حـد، ومن المحتمل أنه قد

لقى إساءة من شخص ما، فخـرج عن وقاره ونفد صبره بصورة لا مثيل لها.

شالو : لقد عـشت ثمانين عـامًا وأكثـر ولم أسمع فى حيـاتى عن رجل يتمتع بمثل مكانته ووقاره وعلمه ويخرج عن طوره إلى هذا الحد.

إيفانز : وما هذا الرجل؟

بيدج : أعتقد أنك تعـرفه! إنه الأستاذ الدكتور كـايوس، الطبيب الفرنسى الشهير!

إيفانز : فَلْتَكُنْ مشيئة الله وليـفرج الهم عن قلبى! كأنكم ذكرتم لى 'طبيخ عدس'!

بيدج : لماذا؟

إيفانز : لأنه لا يعرف أبقراط أو جـالينوس، وهو إلى جانب ذلك وغد - بل وغد جبان إلى أقصى حد.

بيدج : أؤكد لكم أنه الرجل الذى يريد الطبيب أن يبارزه!

سلندر : ما أحلاك يا آن بيدج!

شالو : يبدو ذلك من السيف فى يده **(مشيراً إلى إيفانز)**

(يدخل كايوس مع صاحب الفندق وخلفهما رَجْبى)

افصلوا بينهما! ها هو ذا الدكتور كايوس!

(يواجهان بعضهما البعض للمبارزة)

بيدج : لا أيها الكاهن الصالح! أغمد سيفك.

شالو : وأنت كذلك أيها الطبيب الصالح!

صاحب الفندق : انزع سيفيهما ودعهما يتحاوران. فليمزقا أوصال لغتنا الإنجليزية بدلاً من أوصالهما!

كايوس : اسمح لى أن أقول كلمة فى أذنك. لماذا رفضت ملاقاتى؟

إيفانز : أرجو أن تصبر قليلاً! وسوف أجيبك بعد قليل!

كايوس : (بصوت عال) أقسم إنك جبان، وكلب حقير وقرد سخيف!

إيفانز : (جانبًا إلى كايوس) أرجوك! لا تجعلنا هُزَأَةً ومَثَارَ سخرية الجميع! فأنا أود صداقتك وسوف أقدم التعويض اللازم بصورة ما لترضيتك. (بصوت عالٍ) أقسم إنى سوف أَصُكُّ رأسك الخبيثة بوعاء البول!

كايوس : يا للشيطان! اسمع يا چون رجبى. اسمع يا صاحب الفندق.. اشهدا معى! أفلم أَنْتَظِرْهُ حتى أقتلَه؟ ألم أنتظره فى المكان الذى حددتُه له؟

إيفانز : اسمعنى الآن بحق دينى المسيحى: هذا هو المكان المحدد، وسوف أقبل حكم صاحب الفندق.

صاحب الفندق : صمتًا أقول أيها الويلزى وأيها الفرنسى! أنت يا من تداوى الأرواح وأنت يا من تداوى الأبدان.

كايوس : هذا رائع. ممتاز.

صاحب الفندق : صمتًا أقول واستـمعا إلىّ.. أنا صاحب فندق الجارتر! هل أنا رَجُلُ سـيـاسة؟ هـل أتمتـع بالدهاء؟ هل أنا مكيافيلى؟ هل أخسر طبيـبى؟ لا! إنه يصف لى الأدوية والمُلَيِّنَاتْ. هل أخسر كاهنى؟ قسـيسى وصديقى السير هيو؟ لا! إنه يقـدم لى الأمثال وينهـانى عـما يغـضب الله **(إلى كايوس)** أعطنى يـدك أيهـا المداوى الأرضى، هكذا **(إلى إيفانز)** أعطنى يدك أيها المداوى السـماوى، هكذا. يا أيـها العـالمان، لـقد خـدعتُكُما مـعًا، ووَجَّهتُكُما إلى مكانين مختلفين. لقد أثبتَ كُلٌّ منكما شجاعتَهُ وخرجَ سليـمًا مُعَافىً، ولْيكُنِ النبيذُ الإسـبانى المُحلَّى قضـيتنا الآن! هيًّا خذوا سيفيهما فارهنوهما! واتَّبِعونى يا أهل السلم، اتبعونى!

(يخرج صاحب الفندق)

شالو أشهد الله أن صاحبَ الفندقِ مجنون! هيا نلحقْ به يا سادة! هيا.

سلندر : ما أحلاكِ يا آنْ پيدج!

(يخرج شالو، وسلندر، وپيدج)

كايوس : تُرانى فَهِمْتُ ما حدث؟ تُرَاكَ هَزِئْتَ بِنَا وضحكت علينا معًا؟

إيفانز : لا بأس! لقد اتَّخَذَنا مادةً لسخريته. إنى أودُّ مصادقتك، ولندبرْ

معًا أحبولةً ننتقمُ بها من هـذا الكذاب الخداع الحقيـر، صاحب الفندق.

كايوس : من كل قلبى! قَسَمًا! لقد وَعَدَنِى بأن يصحبنى إلى مكان آن بيدج، لكنه، وأقسم، خدعنى فى ذلك أيضًا.

إيفانز : لا بأس، سأَقْرَعُه على رأسه. هيا معى أرجوك.

(يخرجان)

المشهد الثانى

(المنظر - شارع بالقرب من منزل زوجـة فورد، تدخل زوجة بيدج وروبين يسير أمامها)

زوجة بيدج : لا تتوقف أيها الـشهم الصغير! لقـد اعتدت السيـر خلف سيدك، ولكنك تسيـر أمامى الآن! فأيهـما تفضل؟ أن أهتـدى بعينيك أم تتأمل عَقِبَىْ سيدك؟

روبين : أُفَضِّلُ السير أمامَكِ مثل الرجال على المسير خلفه مثل الأقزام.

زوجة بيدج : آه منك يا أيها الغلام المداهن! لسوف تغدو إذن من رجال البلاط!

(يدخل فورد)

فورد : مَرْحَبًا بك يا مدام بيدج! إلى أين أنت ذاهبة؟

زوجة بيدج : بالحق يا سيدى لمقابلة زوجتك. أهى فى المنزل؟

فورد : نعم وقـد بلغ بها الملل من الوحـدة حَدًا يكاد يُفْقِدها تماسكـها! وأظن أنه لو مات زوجاكما لَتَزَوَّجتُما أنتما الاثنتين!

زوجة بيدج : قطعًا! مِنْ زَوْجَيْنِ آخرين.

فورد : مِنْ أينَ أتيتِ بهذا الصغير الذى يشبه دوارة الريح الجميلة؟

زوجة بيدج : لا أعرف اسم الشخص الذى استأجره زوجى منه. ما اسم الفارس الذى كنت تعمل عنده يا غلام؟

روبين : سير چون فولسطاف.

فورد : سير چون فولسطاف؟

زوجة بيدج : نعم نعم! دائمًا ما أنسـى اسمه! شتـان بينه وبين زوجى الكريم! هل زوجتُك حقًا فى المنزل؟

فورد : قطعًا.

زوجة بيدج : اسمح لى بالذهاب يا سيدى فَكُلِّى شوقٌ لرؤيتها.

(تخرج زوجة بيدج مع روبين)

فورد : (وحده على المسرح) هل عند بيدج أى مخ؟ هل لديه أى عـيون؟ هل يستطيـع التفكير على الإطلاق؟ لا شك أن مـخه وعـينيه فى سبات! إذ لا يـستعمل أيا منهـما! ما أيسر أن يحـمل هذا الغلام رسالة لمـسافة ثلاثين كـيلو مترًا مـثلما يسهل على المـدفع إصابة هدف مباشر على بعد ربع كيلو متر! إنه (بتغاضيه) يزيد من أهواء

زوجته، ويشجعها على الخطيـئة، ويتيح لها الفرصة! وها هى ذى الآن فى طريقها إلى زوجتى ومعها غلام فولسطاف. إننى أسمع هدير الرعد المنذر بالعاصـفة! ومعها غـلام فولسطاف! لقد دبرت زوجتانا خطة مـحبوكة، وسوف تُلْقَى الخائنتان فـى الجحيم معًا! لسوف أفاجئه وأضبطه متلبسًا، وأُعَذِّبُ زوجتى، ثم أنزع عن وجه مدام پيدج قناع الشرف المسـتعار الذى تتظاهر به، ثم أفضح پيدج كاشفًا كـيف تحول عامدًا إلى ديوث يحمل قرنى الوعل أكـتيون، من فرط ثقته بزوجته، ولسوف يشجعنى ويؤيدنى كل جيرانى فيما انتويتـه من العنف. **(تسمع دقـات الساعة)** أعلنت السـاعة لحظة البداية لى. وهى تدعونى إلى أن أفـتشَ المنزل، وسوف أجِدُ فيه فولسطاف. لسوف يمـتدحنى الجميع ولن يسخـروا منى، فالثابت ثباتَ هذه الأرضِ أن فولسطاف موجودٌ فى منزلى. أذهبُ الآن.

(يدخل شـالو، وپيـــدج، وصـاحب الفندق، وسلندر، وكايوس، وإيڤانز، ورَجْبى)

الجميع : مرحبًا بك يا سيد فورد.

فورد : يا لها من عُصْبة كريمة! لدينا فى المنزل ما لَذَّ وطابَ فأرجوكم أن تأتوا جميعًا معى.

شالو : لابد أن أعتذر يا سيد فورد.

سلندر : وأنا كذلك يا سيدى. لقد ضَرَبْنا مَوْعداً للعَشَاءِ مع الآنسة آن، ولن أُخْلِفَ لها موعدًا مهما أُعْطِيتُ من مال.

شالو : لقد أَطَلْنَا مكوثنا فى البلدة حتى ننتهىَ من خطبة الآنسة آن بيدج إلى ابن أخى سلندر. وسوف نتلقَّى الرَّدَّ على طلبنا اليوم.

سلندر : أرجو أن أكونَ عند حُسْنِ ظنك يا أستاذ بيدج.. يا من ستكون حَمًا لى!

بيدج : إنى راضٍ عنك يا سيد سلندر، وأوافق على الخطبة تمامًا. **(إلى الدكتور كايوس)** ولكن زَوْجَتى مُنْحَازَةٌ كُلَّ الانحياز إليك أيها الطبيب!

كايوس : أقسم إن هذا صحيح! والفتاة تحبنى، وهذا ما تقوله لى كويكلى، مدبرة منزلى.

صاحب الفندق : وما رأيك فى ذلك الشاب، السيد فنتون؟ إنه يتوثب حماسًا ويجيد الرقص، وتزهو عيناه بلمعة الشباب، وينظم الشعر، ويتخير أفضل الألفاظ فى حديثه، ويفوح منه أريج الربيع، وسوف يفوز فى هذه المنافسة، بل لابد أن يفوز، فالفوز بُرْعُمٌ فى صدره لابد أن يتفتح!

بيدج : لن يكون لك برضاى! قطعًا! فليس لذلك السيد الشريف مال،

وكان ملازمًا لصحبة الأمير المنفلت العيار ورفيقه يوينز. إن مكانته الاجتماعية أرفع مما يصلح لنا، وتربيته فى البلاط أعلى مما يناسبنا! لا لا! لن أسمح له بِرَتْقِ الفَتْقِ فى ثَرْوَتِهِ بأُصْبَعِ مَالى! إن كان يريد أن يتزوجها فليأخُذْها دون صَدَاقِ العروس! فَمَنْحُ ذلك المالِ مرهونٌ برضاى، ورضاى ليس من نصيبه.

فورد : أرجوكم من كل قلبى أن يتفضل بعضكم بمصاحبتى إلى المنزل لتناول العشاء. فلقد أعددت لكم إلى جانب الطعام والشراب شيًا من اللَّهْوِ واللعب! سوف أريكم أَحَدَ عجائبِ المخلوقات! لابد أن تأتىَ معى يا سيدى الطبيب! وأنت يا سيد بيدج، وأنت يا سير هيو!

شالو : إلى اللقاء إذن فيما بعد. وهيا بنا يا سلندر إلى منزل السيد بيدج حيث نتمتع بالمزيد من الحرية فى إتمام الخطبة.

(يخرج شالو وسلندر)

كايوس : عد إلى المنزل يا چون رَجْبى، وسوف أعود بعد قليل.

(يخرج رجبى)

صاحب الفندق : إلى اللقاء يا أحبابى. سوف أذهب إلى صاحبى الفارس الأمين فولسطاف، واشاركه النبيذ الإسپانى.

(يخرج صاحب الفندق)

فورد : (جانبًا) أعتقد أننى سأشرب معه نبيذًا إسبانى النغمات، وسوف أجعله يرقص عليها! (إلى الجميع) هل تفضلتم معى يا سادة؟

الجميع : هيا بنا حتى نرى عجائب المخلوقات!

(يخرج الجميع)

المشهد الثالث

(المنظر – منزل الأستاذ فورد، تدخل زوجة فورد وزوجة بيدچ)

زوجة فورد : أين أنت يا چون؟ أين أنت يا روبرت؟

زوجة بيدچ : أسرعى! أسرعى! هل سَلَّةُ الغسيل جاهزة؟

زوجة فورد : قطعًا! أين أنت يا روبرت؟

(يدخل چون وروبرت يحملان سلة غسيل ضخمة)

زوجة بيدچ : هيًا.. هيًا.. هيًا!

زوجة فورد : هنا! أنزلاها هنا!

زوجة بيدچ : أصدرى التعليمات إلى خدمك، وعلينا أن نسرع!

زوجة فورد : قطعًا! سبق أن أمرتكما يا چون ويا روبرت أن تكونا جاهزين هنا، قريبًا منًا، فى غرفة إعداد الخمر، فإذا ناديتكما فجأة فتعالا فورًا، ودون توقف أو تردد احْمِلاَ هذه السلة على الأكتاف وانطلقا

بسرعة حتى تصلا إلى المغسلة في داتشيت، وألقيا ما بها في البركة الموحلة المجاورة لنهر التيمز.

زوجة بيدج : هل تفعلان ذلك؟

زوجة فورد : لقد كررتُ هذه التعليماتِ عدةَ مراتٍ، ويعرفان أين يذهبان -- هيا. اختفيا. وتعالا عندما أناديكما.

(يخرج چون وروبرت)

(يدخل روبين)

زوجة بيدج : ها هو ذا روبين الصغير.

زوجة فورد : كيف حالك يا صقرى الصغير؟ ما أنباؤك؟

روبين : سيدى سير چون! لقد أتى ودخل يا سيدتى من الباب الخلفى. وهو يريد أن يقابلك يا مدام فورد.

زوجة بيدج : اسمع أيها 'الأراجوز' الصغير! هل التزمت بما اتفقنا عليه؟

روبين : نعم وأقسم لك! لا يعرف سيدى قطعًا أنك هنا، وقد هددنى بالطرد من خدمته إن أخبرتُكِ بزيارته! ولا يزال يحلف أن يطردنى إن وشيت به!

زوجة بيدج : أحسنتَ أيها الصغير! وحفاظك على السر سيكون حائكًا لثيابك، فيصنع لك صِدَارًا وسِروَالاً جديدين! سأخرُجُ فأختَفِى.

زوجة فورد : لابد من ذلك! (إلى روبين) اذهبْ وقل لسيدك إنى وحدى.

(يخرج روبين)

لا تَنْسَىْ يا مدام پيدج! لا تدخلى إلا عندما تسمعين الكلمة المتفق عليها.

زوجة پيدج : قطعًا! إن لم أدخل فَصَفِّرِى لى بفمك.

زوجة فورد : هيا إذن. لـدينا المعامــلة التى تليق بمن شَحْمُهُ وَرَمٌ، ذلك الذى يشبه القـرع الضخم المائع! ولسوف نُعَلِّمُهُ أن يميـز بين الحمائم والغربان!

(تخرج زوجة پيدج)

(يدخل فولسطاف)

فولسطاف : تُرانى قد حَظَيْتُ بكِ، يا دُرَّتِي السـماوية؟ إذن فَلأَمُتِ الآن: فلقد بلغت غايةَ عمرى، ومَحَطَّ رِحَالِ آمالى! ويا لها من ساعة مباركة!

زوجة فورد : ما ألطفك يا سير چون!

فولسطاف : لا يا مدام فورد! لا أستطيع أن أجامل كذبًا أو أنافق يا مدام فورد. وسوف آثم لا شك حين أفصح عـما أتمنى: فليت زوجك يموت حتى أتزوجك! ولن أتردد فى إعلان ذلك أمام أسمى اللوردات!

زوجة فورد : تتزوجنى أنا يا سير چون؟ إذن أكون 'الليدى' التى يُرْثى لها!

فولسطاف : أرينى فى بلاط ملك فرنسا لیـدى تضارعك حسنًا! إنى أرى كيف

يطمس بريقُ عـينك لألاءَ المـاسِ، وأرى جمـالَ الجَبينِ العـاليِ الوضَّاءِ الذى تليقُ به القُبَّعَاتُ الحديثة، مثل 'قبعة السفينة' و'قبعة الشراع'، أو أىٌّ من قبعات البندقية!

زوجة فورد : بل منديلُ رأسٍ أو إيشارب عادى يا سيـر چون! فلا يليق بجبينى إلا ذلك، بل لا يكاد جبينى يستحق ذلك أيضًا!

فولسطاف : أقسمُ إنك تظلمـين نفسك بهذا القول! فلقد خُلِقْتِ لـتكونى سيدة بلاط رائعة، وثباتُ خَطْوِ أقدامِكِ يتيحُ لكِ السيرَ بأُبَّهَةٍ ورشاقة فى الإزار الذى يَزِينُهُ ظَهْرٌ مقوس. وأرى بعين خيالى ما تصبحين عليه لو تحـول الحظ عن عـداوته لك فأظـهر مـا حَبَتْكِ به الطبـيعـةُ حليفتُكِ! لا لا! لن تستطيعى إخفاء ذلك!

زوجة فورد : صدقنى! أنا لا أتصف بأىٍّ من هذه الأوصاف!

فولسطاف : ما الذى جعلنى أحبـك؟ ألا يُقْنِعُكِ ذلك بأن لك محاسِنَ فذة؟ لا لا! لا أقدر على المـداهنة فأقول إن من صـفتك كذا وكـذا، مثل الكثيـرين من الشبان من براعم البلاط الذين يُفَأْفِئُونَ كـأنهم نساء فى ثيـاب رجال، ويفـوح منهم العطر مـثلما يفـوح فى دكاكـين العطارة فى الصـيف! لا أقـدر! ولكنى أحـبك، ولا أحب أحـدًا سواك. وأنت بحبى جديرة.

زوجة فورد : لا تخادعنى يا سيدى. فأنا إخال أنك تحب مدام پيدچ.

فولسطاف : كأنما تقولين إننى أحب السير بجوار سور السجن، وهو ما أكرهه كراهيتى لروائح حرق الجير!

زوجة فورد : الله يعلم نوع الحب الذى أضمره لك، وسوف تعرفه يومًا ما.

فولسطاف : فلتذكريه دائمًا فأنا جدير به.

زوجة فورد : لا! بل لابد أن أكشف عنه لك، ولابد أن تكشف أنت عنه، وإلا لضاع من الذاكرة!

(يدخل روبين)

روبين : مدام فـورد! مدام فورد! إن مدام پيـدج لدى الباب، وهى تَتَصَبَّبُ عرقًا وتزفر فى حدة وتبدو ثائرة مهتاجة وتريد التحدث معك فوراً.

فولسطاف : يجب ألا ترانى! سأختفى خلف هذه الستارة!

زوجة فورد : نعم! أرجوك اختبئ، فهى امرأة كثيرة الثرثرة.

(يختبئ فولسطاف خلف الستارة الجانبية)

(تدخل زوجة پيدج)

ماذا حدث؟ ماذا بك؟

زوجة پيدج : مـاذا فعلت يا مـدام فـورد؟ لقد جلبـتِ لنفسِكِ العـار! وأَضَعْتِ مستقبلك، وخَرَّبتِ بَيْتِكِ بِيَدِكْ!

زوجة فورد : ماذا حدث يا مدام پيدج؟ قولى أيتها الكريمة!

زوجة بيدج : ياللَيوم المشئوم! إن زوجك شريفٌ يا مدام فورد، فلماذا تفعلين ما يثير الشكوك لديه؟

زوجة فورد : وما الذى يثير شكوكه؟

زوجة بيدج : ما الذى يثير شكوكه؟ عار عليك يا امرأة! لشد ما انخدعتُ فيك!

زوجة فورد : ولماذا؟ ويحى! ماذا حدث؟

زوجة بيدج : زوجُك قادمٌ يا امرأة، ومعه كل رجالاتُ وندسور، للبحث عن رجل يقول إنه هنا الآن فى المنزل، وإنه جاء برضاك حتى يقضى وَطَرَهُ منكِ فى غياب زوجك! لقد خربت بيتك!

زوجة فورد : أرجو ألا يكون الأمر كذلك!

زوجة بيدج : أدعو الله أن تكونى صادقة، وألا يكون لديك رجل هنا! لكن زوجك مقبلٌ دون شك، وفى أعقابه نصف سكان وندسور للبحث عن هذا الرجل. ولقد سبقتُهُ بالمجىء لإخبارك. فإن كنتِ واثقةً من براءتكِ، فأَحْمَدُ الله على ذلك! وأما إن كان لديكِ صديقٌ هنا فأخرجيه خُلْسَةً! سَرِّبيه! لا تقفى هكذا فى حيرة، بل تماسكى واستجمعى شواردَ عقْلِكِ حتى تُنْقِذى سُمْعَتَكِ! هذا وإلا فاستودعى اللهَ الهناءَ إلى الأبد!

زوجة فورد : ماذا عساى أن أفعل؟ فلدىَّ هنا سيد محترم، وهو صديق عزيز،

ولست أخشى العـار قدر خوفى على سلامتـه! وليتنى أُخْرِجُهُ من المنزل ولو تكلفت ألف جنيه!

زوجة بيدج : عيـبٌ عليك! لا تقفى هكذا وتقـولى ليتَ أنى و'لَوْ' و'لَوْ'! إنَّ زوجَك يقـتـربُ من المنزلِ، فـفكّرى فى وسـيلةٍ لإخـراجـه من المنزل! لن تسـتطيعـى إخفـاءهُ فى المنزل! ما أشَدَّ مـا خَدَعْتِنى! اسمعى! توجد هنا سَلَّةٌ، فإذا كان حَجْمُهُ مـعقولاً فربما استطاع أن يدخل السلة، وبعدها ضَعِى فوقه بَعْضَ الملابسِ المـتسخة، كأنما انتويت إرسـالَهَا إلى المغـسلة، أو، ما دام وقت تَبْيِيضِ المُلاءَاتِ قد حان، أَرْسِلى السلة بما فيها إلى المَبْيَضَةِ فى داتشيت!

زوجة فورد : لكنه أضخمُ من أن تَسَعَهُ السلة! ماذا عساى فاعلة؟

فولسطاف : (خارجًا من خلف الستار) دعـينى أراها، دعينى أراها، أرجـوك دعـينى أراها! سأدخلُ فـيهـا، سأدخل فـيهـا - اعْمَلِى بمشـورةِ صديقتِكْ. سأدخلُ فيها.

زوجة بيدج : عجبًا! السـير چون فولسطاف؟ (جانبًا إليه) أهذا مصداقُ مـا تقوله فى خطابك أيها الفارس؟

فولسطاف : (جانبًا إليها) إنى أحبك ولا أحب سواك. ساعدينى على الخروج من هنا. فلأدخل فى هذه السلة. ويحى! ويحى -

(يدخل السلة وتضع السيدتان الملابس فوقه)

زوجة بيدج : ساعد فى إخفاء سيدك يا غلام. نادى خَدَمَكِ يا مدامْ فورد! يا لكَ من فارسٍ مخادع!

(يخرج روبين)

زوجة فورد : أين أنت يا جون! روبرت، جون!

(يدخل جون وروبرت)

هيا! احملا هذه الملابس من هنا بسرعة. أين النَّبُّوتُ الذى تحملان به السلة؟ ما هذا البطء والتلكؤ؟ احملا الملابس إلى المغسلة فى داتشيت، هيا! أسرعا!

(يدخل فورد، وبيدج، وكايوس، وإيڤانز)

فورد : تفضلوا أرجوكم. إن وجدتم أننى أشك بلا سبب، فمن حقكم أن تَهْزَءُوا وتلعبوا بى ثم تسخروا وتَتَنَدَّرُوا بى، فأنا أستحق ذلك! - ما هذا؟ إلى أين تحملان سلة الغسيل؟

خادم : إلى المغسلة فى الواقع.

زوجة فورد : عجبًا! وما شأنك أنت بالمكان الذى يحملانها إليه؟ هل أَصْبَحْتَ المسئولَ عن تنظيفِ الثياب؟

فورد : تنظيف؟ نعم! أريد أن أكونَ نظيفًا طَاهِرَ الذَّيْل! فأنا مهدد بأن يكون لى قرنان! نعم مثل الظَّبى! ويبدو أنَّ ظبيًا هنا فى موسم التَّلاقُحْ!

(يخرج جون وروبرت بالسلة)

أيهـا السادة، لقـد حلمت حلمًا البارحـة، وسوف أحكى لكـم ما رأيتُ فى منامى! خـذوا خذوا! هذه مفـاتيحى: اصْعَدُوا إلى غُرْفَةِ نومى بالطابق الأعلى، فَتِّشُوهَا وابْحَثُوا فـى كل شِبْرٍ فيـها! أؤكـدُ لكم أننا سـوف نُخْرِجُ الثـعلبَ من جُحْرِهْ. ولكننى لابد أن أُغْلِقَ هذا البابَ أولاً (**يوصد الباب بالمفتاح**) اهربْ الآنَ إنْ استطعت!

بيدج : هَدِّئْ من روعك يا فـورد الكريم! مـا أشـد مـا تسىء بذلك إلى نفسك.

فورد : حقا يا سيد بيدج؟ اصعـدوا أيها السادة، وسوف تَرَوْنَ اللعبةَ التى أعددتُها لتسريتكم بعد قليل! اتبعونى يا سادة.

(يخرج فورد)

إيفانز : أقسم إن هذه نَزْوَةٌ جانحةٌ وغَيْرَةٌ جائحةٌ بلا سبب!

كايوس : أقسم إن هذا لا يحدث فى فرنسا، فالناس فى فرنسا لا يغارون!

بيدج : ومع ذلك فَلْنَمْضِ خَلْفَهُ أيها السادة، ولْنَشْهَدْ نتيجةَ التفتيش.

(يخرج بيدج وكايوس وإيفانز)

زوجة بيدج : أَلَمْ نُصِبْ هَدَفَيْن رائعين معًا؟

زوجة فورد : لا أدرى أى الخُدْعَتَيْنِ أبعثُ على سرورى، خُدْعَةُ زوجى أم خُدْعَةُ السير جون!

زوجة بيدج : ما أشدَّ ما خافَ واضطرب عندما تساءل زَوْجُكِ عمَّا فى السلة!

زوجة فورد : وربمــا بَلَّلَ سِرْوَالَهُ هَلَعًا فأصبحَ يـحتاجُ إلــى الاغْتِسَالْ! وإذن فإن إلقاءه فى النهر سوف يُفِيدُهْ.

زوجة بيدج : فليــذهبْ فى داهية! وَغْدٌ كـذاب! ليتَ جمـيعَ أمثالِه يكـابدون ما كابده!

زوجة فورد : أعـتقــد أن زوجى كان شِبْهَ واثقٍ من وُجــودِ فـولسطاف هنا، فلم يَسْبِقْ له قَطُّ أنْ أبدى هذه الغَيْرَةَ الهَوْجَاءْ!

زوجة بيدج : ســأدبرحيــلة أتحقق بهــا من ذلك، ولابد أن نَزِيدَ من ألاعـيـبنا بفولسطاف، فالذى فى قَلْبِهِ مرضٌ مثله لن يَشْفِيَهُ هذا الدواء!

زوجة فورد : هل نرسل إليه تلك الحمقاء ذات الجـسد القديد، السيدة كويكلى، فنعتذر له عــن إلقائه فى الماء ونُحْيى فى نفسه الأمــل حتى نذيقه مزيدًا من العقاب؟

زوجة بيدج : علينا بهذا! فلنضربْ له موعدًا آخــر غدًا فى الثامنة صباحًا، ونعده بتعويضه عما حدث!

(يدخل فورد وپيدج وكايوس وإيڤانز)

فورد : لم أستطع العـثور عليه. ربما كــان الوغْدُ يتفاخر بمــا لا يستطيع تحقيقه!

زوجة بيدج : (جانبًا إلى زوجة فورد) هل سَمِعْتِ ما قاله؟

زوجة فورد : ألا تُحْسِنُ معاملتى يا سيد فورد؟

فورد : بلى، أُحْسِنُ معاملتك!

زوجة فورد : أدعو الله أن يُحَسِّنَ تفكيرك أيضًا!

فورد : آمين!

زوجة بيدج : لقد جلبت على نفسك عارًا كبيرًا يا سيد فورد.

فورد : نعم نعم! لابد من احتمال التقريع.

إيفانز : أقسم إنه لا يـوجد أحد فى المنزل، ولا فى غـرف النوم، ولا فى الدواليب، وإلا فليغفر الله ذنوبى يوم الحساب!

كايوس : أقسم إنى لم أجد أحدًا أيضًا! لا يوجد أحد!

بيدج : تبًا لك يا سيد فورد! ألا تشعر بالخجل؟ ترى أى روح شريرة أو أى شيطان أوحـى لك بهذا الوهم؟ إنى لأرفض أن أصـاب بمثل هذا المرض ولو أوتيت كنوز قلعة وندسور.

فورد : هذه علتى يا سيد بيدج، كُتب علىَّ أن أكابدها.

إيفانز : إنك تكابد الضميـر المثقل بالذنوب! فزوجتك امـرأة شريفة، لن أجد مثلها فى خمسة آلاف، ولا حتى فى خمسمائة!

كايوس : أقسم إننى أراها شريفة.

فورد : فليكن. كنت وعدتكم بعشاء، وإذن هيـا بنا! فلنتجول فى المتنزه حتى مـوعد الطعام، وأرجوكـم أن تصفحوا عنى، وسـوف أشرح

لكم سبب سلوكى الغـريب. هيا هيا! يا زوجتى ويا مـدام پيدج، أرجو الصفح عنى! أرجوكما مخلصًا أن تصفحا عنى!

پيدج : (إلى كايوس وإيڤانز) هيـا بنا إذن! لكننا لابد أن نســخـر منه! (إلى الجميع) إننى أدعوكم جميعًا غدًا إلى حفل إفطار فى منزلى، وبعده نخرج لصيد الطيور، ولدى صقـر بارع أستخدمه فى الصيد بالغابة. هل توافقون؟

فورد : على كل شىء!

إيڤانز : إن وافق واحد سأكون الثانى

كايوس : إن وافق واحد أو اثنان كنت الثالث.

فورد : هيا بنا أرجوك يا سيد پيدج!

(يخرج الجميع فيما عدا إيڤانز وكايوس)

إيڤانز : أرجو أن تتذكر ما سـوف نفعله غدًا بصاحب الفندق! ذلك الوغد الحقير!

كايوس : أقسم إن التدبير رائع! وبكل إخلاص!

إيڤانز : وغد حقير! يتلاعب بنا ويسخر منا!

(يخرجان)

المشهد الرابع

(يدخل فنتون وآن پيدج)

فنتون : الواضحُ أنّى لَنْ أحْظَى بِرِضَاءِ أبِيك،
وإذَنْ لا مَعْنَى لمُعَاوَدَةِ مُخَاطَبَةِ الوَالِدِ يا آنُ الحُلْوَةْ!

الآنسة آن : وا أسفا! ما العَمَلُ إذَنْ؟

فنتون : لابُدَّ مِنَ اسْتِقْلاَلِكِ بالرَّأى.
فالوَالِدُ يَعْتَرِضُ علىَّ لأنى أرفعُ حَسَبًا مما يَبْغِى
ولأنّى ضَيَّعْتُ الثَّرْوَةَ بالإِسْرَافِ ويَتَصَوَّرُ أنِّى
لا أرغبُ إلاَّ أنْ أُصْلِحَ حَالِى مِنْ مَالِهْ.
ويُقيمُ إلى جَانِبِ ذلكَ بَعْضَ عَرَاقِيلِ أُخْرَى
كسُلُوكِى الطَّائِشِ ورِفَاقِ اللَّهْوِ الصَّاخِبِ فى الماضى
ويقولُ بأنِّى لا أَهْوَاكِ البَتَّةَ ومُحَالٌ
أنْ أهواكِ سِوَى مِنْ أجْلِ المَالْ

الآنسة آن : ولَعَلَّ أبى فى ذاكَ علَى حَقٍّ!

فنتون : كلاَّ! ولْيَبْسُطْ رَبِّى فى رِزْقِى مِصْدَاقًا لِكَلاَمِى!
لكنِّى أعْتَرِفُ بأنَّ ثَرَاءَ الوَالِدِ كان يُمَثِّلُ
دافِعِىَ الأوَّلَ لِلْخِطْبَةِ يا آنْ! لكنِّى أدْرَكْتُ خِلاَلَ
مُحاوَلَةِ الفَوْزِ بقَلْبِكِ أنَّكِ أثْمَنُ مِنْ

كُلُّ العُمْلاَتِ الذَّهَبِيَّةِ أو مَا يُكْتَنَزُ مِنَ الأَمْوَالْ
وأنا لا أَرْجُو الآنَ سِوَى كَنْزِ النَّفْسِ لديكِ ولا شَيْءَ سِوَاهْ!

الآنسة آن : يا سيد فنتونْ يا ابنَ كِرَامِ النَّاسْ! أرجو الاَّ تَيْأَسَ
مِنْ فَوْزِكَ بِرِضَاءِ أبى! فَلْتَسْعَ إِلَيْه وتَطْلُبْهُ مِرَارًا
ولَرُبَّ الفُرْصَةَ تَسْنَحُ وتُعِينُكَ نَبَرَاتُ اسْتِعْطَافٍ وتَوَاضُعْ!
أمَّا إنْ لَمْ تَنْجَحْ – اسْمَعْ! هَيَّا نَتَنَحِّ هذا الجَانِبْ –

(ينتحيان جانبا ويواصلان الهمس)

(يدخل شالو وسلندر والسيدة كويكلى)

شالو : اقطعى الحديث عليهما يا كـويكلى. وسيشرح ابن أخى الموضوع بنفسه.

سلندر : سأرمى برمح أو بسهم قد يصيب أو يخيب! أقسم إنه لا ضَيْرَ من المحاولة!

شالو : اطرح الكرب عن نفسك!

سلندر : الكرب؟ لا! لن تصيبنى آنُ بالكرب! ولست أهتم بالكرب! لكننى أشعر بالخوف.

كويكلى : (إلى آن) اسمعى يا آن! السيد سلندر يريد كلمة معك!

الآنسة آن : قادمةٌ حالاً!
(جانبًا) هذا اختيارُ والدى! إذا اكْتَسَتْ نَقَائِصُ الإنْسَانِ

مَهْمَا كان حَجْمُها وقُبْحُهَا ثَوْبًا مِنَ الأَمْوَالِ قَدْ تَغْدُو جَمِيلَةْ!
والثَّوْبُ دَخْلٌ كُلَّ عَامٍ مِنْ جُنَيْهَاتٍ ثَلاثَمِائَةْ!

كويكلى : وكيف حال السيد فنتون الكريم؟ أرجوك! أريد كلمة معك.

(تجر فنتون من يده بعيداً عن آن)

شالو : (إلى سلندر) إنها مقبلة، فتقدمْ منها يا ابن أخى! تذكرْ: كان لك والد!

سلندر : كان لى والدٌ يا آنسة آن! ويستطيع عمى أنْ يَحْكِيَ بعض طُرَفِهِ ونوادره. أرجو يا عمى أن تحكى للآنسة آن كيف سرق والدى إوزتين من إحدى الحظائر! أرجوك يا عمى الكريم!

شالو : يا آنسة آنْ، ابن أخى يحبك.

سلندر : نعم أُحبُّها حبًّا يعادل حُبِّى لأىِّ امرأة فى مقاطعة جلوسترشير.

شالو : وسوف يهيىء لكِ معيشةَ بناتِ السادةِ المحترمين.

سلندر : لن أتوانى عن ذلك، مهما يكنْ، بموجب حياة السادة الأشراف.

شالو : وسوف يكتبُ لك دخلاً قدره مائة وخمسون جنيهًا فى حالة وفاته!

الآنسة آن : أرجوك يا أستاذ شالو أن تدعه يخطبنى بنفسه.

شالو : أقسم إننى أشكرك، أشكرك على أن طمأنتنى! اسمع يا ابن أخى! إنها تدعوك لمحادثتها. وسوف أتركك معها. **(يبتعد عنهما)**

الآنسة آن : مرحبًا يا سيد سلندر.

سلندر : مرحبًا يا آنسة آن الكريمة.

الآنسة آن : ماذا تريد أو توصى به؟

سلندر : أوصى؟ أقسم إن هذه فكاهة رائعة! لم أكتب وصيتى بعد والحمد لله! ولست مريضًا وأحمد الله على الصحة!

الآنسة آن : أقصد يا سيد سلندر.. ماذا تريد منى؟

سلندر : فى الحقيقة، أقصد من ناحيتى أنا، الواقع أننى لا أكاد أريد شيئًا أو لا أريد شيئًا على الإطلاق منك. ولكن والدك وعمى لديهما اقتراحٌ معين، فإذا حالفنى الحظ فلا بأس، وإذا لم يحالفنى فلتكتبْ السعادةُ لصاحبِ النصيب. ويستطيعان أن يشرحا لك الأمر خيرًا منى. ولكِ أن تسألى والدك، إذ أراه قادمًا.

(يدخل بيدج مع زوجته)

بيدج : يا مَرْحَبًا سيِّدْ سلندر! ويا ابْنَتِى آنُ أُحِبِّهْ!
يا عَجبًا! هٰذا غَرِيبْ! فَما الذى أتَى هُنَا بِفنتُونْ؟
يا سيِّدى فِنتُون! فى كَثْرَةِ ارْتِيَادِ مَنْزِلِى إِسَاءَةٌ إِلىَّ
فإنَّها كما ذَكَرْتُ لَكْ.. مَخْطُوبَةْ!

فنتون : أرجوكَ بَعْضَ الصَّبْرِ يا أُسْتَاذْ بيدج.

زوجة بيدج : أرجوكَ أَيُّها الكريمُ فِنتُون.. ألاَّ تَزُورَ طِفْلَتِى!

بيدج : ولنْ تكونَ هذه العَرُوسُ لَكْ!

فنتون : هَلاَّ سَمِعتَنِى يا سيِّدِى؟

بيدج : لا يا أَيُّها الكريمُ فِنتُون!

تَفَضَّلاَ مَعِى يا سيِّدى شالو وأَنْتَ يا صِهْرِى سلندر!

ما دُمْتَ يا فِنتُونْ عَرَفْتَ رَأْيِى. . عَلَيْكَ ألاَّ تَستَمِرَّ فى إِسَاءَتِكْ!

(يخرج بيدج مع شالو وسلندر)

كويكلى : **(إلى فنتون)** كَلِّمْ مَدَامْ بِيدج.

فنتون : يا سيِّدَتِى! إِنِّى أَهْوَى ابْنَتَكِ هَوىً يَتَّسِمُ بأَسْمَى آيَاتِ العِفَّةْ

ولِذَلِكَ لَنْ أَتَوَقَّفَ رَغْمَ العَقَبَاتِ ورَغْمَ عَرَاقِيلِ الدُّنيا

بَلْ سأُوَاصِلُ إقْدَامَ غَرَامِى كَىْ يَرْفَعَ راياتٍ خَفَّاقَةْ!

لَنْ أَنْسَحِبَ مِنَ المَيْدانْ! أَرْجُو أنْ يَحْسُنَ ظَنُّكِ بى يا سيِّدَتِى!

الآنسة آن : أرجوكِ لا تُزَوِّجِينى ذلكَ المَأفُونَ يا أُمِّى الكَرِيمَةْ!

زوجة بيدج : لا أَنوِى ذلكَ بَلْ أَنْشُدُ زَوْجًا أَصْلَحَ لَكْ.

كويكلى : (جانبًا) ذاكَ سيِّدِى! سيِّدِى الطَّبِيبْ.

الآنسة آن : وا أَسَفا! أُوثِرُ أنْ أُدفَنَ حَتَّى وَسَطِى حَيَّةْ

حتى أَلْقَى مَوْتِى رَجْمًا بِجُذُورِ اللِّفْت!

زوجة بيدج : فَلْيَهْدَأْ بَالُكْ! واسْمَعْنِى يا سيِّدْ فِنْتون:

لَنْ أَنصُرَ مَسْعَاكَ ولَنْ أَغْدُوَ خَصْمًا لَكْ

لكنِّى أَعْتَزِمُ اسْتِيضَاحَ حَقِيقَةِ حُبِّ فَتَاتِى لَكْ

وسأَقْضِى فيما بَعْدُ بِمَا تَقْضِى هِىَ بِهْ!
والآنَ وَدَاعًا يا سَيِّدْ! فَعَلَيْها أنْ تَدْخُلَ لِلْبَيْت
وإِلاَّ غَضِبَ أَبُوها مِنْها.

فنتون : إلى اللُّقَاءِ أيتها السيدةُ الصالحة! إلى اللقاء يا آن!

(تخرج زوجة پيدچ وآن)

كويكلى : تلك ثمار جهودى! عارضتها وقلت "لا! هل ترمين بطفلتك إلى أحمق وطبيب؟ بل اقبلى السيد فنتون"! ذاك ما فعلته!

فنتون : أَشْكُرُكِ وأَرْجُو أَنْ تُعْطِى مَحْبُوبَتِىَ الحُلْوَةَ آنْ.. هذا الخَاتَمَ فى وَقْتٍ ما هَذِى اللَّيْلَةْ! وخُذِى هذَا المَالَ مُقَابِلَ مجهُودِكْ.

كويكلى : فليسعدك الله بحظٍّ حَسَنٍ بسام! (يخرج فنتون)

يا لطيبة قلبه! إن المرأة لتقتحمُ النارَ وتخوضُ البحر للفوز بمثل هذا القلب الطيب. ومع ذلك فأتمنى لو فاز سيدى بالآنسة آن، أو لو فاز السيد سلندر بها، أو بالحق لو فاز بها السيد فنتون. وسأبذل قصارى جهدى من أجل ثلاثتهم، فلقد وَعَدْتُ كُلاًّ منهم بذلك ولن أُخلف وعدى لأىٍّ منهم، وخصوصًا للسيد فنتون. والآن لابد لى من توصيل رسالة من السيدتين إلى السير چون فولسطاف! ما أحمقنى إذ أتلكأ وأُضيع الوقت!

(تخرج كويكلى)

المشهد الخامس

(فندق الجارتر، فى الصباح الباكر. يدخل فولسطاف)

فولسطاف : أين أنت يا باردولف؟ باردولف أقول!

(يدخل باردولف)

باردولف : ها أنذا يا سيدى.

فولسطاف : هاتنى لترًا من النبيذ الإسپانى، وضع فيه شريحة من الخبز 'التوست'.

(يخرج باردولف)

هل عِشْتُ حتى يحملَنى الرجالُ فى سَلَّةٍ مثل عربةِ الجزار التى تحمل أحشاءَ الحيوانِ، ويُلْقونى فى نهر التيمز؟ لو تكرر معى ذلك لنزعتُ مُخِّى من رأسى ودَهَنْتُه بالزبد وقدمتُه لأحدِ الكلاب هديةً فى عيد رأس السنة! أُقسمُ بالله لقد ألقانى الأوغادُ فى النهر دونَ أدنى شفقة كأنهم يُغْرِقون جِراءَ الكلبةِ العمياء، خمسة عشر معًا! وتعلمون من حجمى أنى سريعُ الغَوْص، ولو كان قاعُ النهر فى عمق جهنم لَغَطَسْتُ وغُصْت. وكان من المحتمل أن أَغْرَقَ لولا أن ضَفَّةَ النهر منحدرة ضحلة - وتلك ميتة أُبْغِضُها، فالجسم ينتفخُ ويتورمُ بالماء - وتصوروا ما كان يمكن أن أصبح عليه لو تورمت! جثةٌ محنطةٌ كالجبل!

(يدخل باردولف حاملاً النبيذ)

باردولف : السيدة كويكلى لدى الباب يا سيدى وهى تريد أن تحادثك.

فولسطاف : هاتِ النبيذَ أولاً. دعنى أَصُبَّ بعضَه على ماء نهر التيمز، فإن بطنى باردةٌ كأننى ابتلعت كراتِ ثلجٍ لتبريد الكُلَى بدلاً من حبوب الدواء! دعها تدخل.

باردولف : ادخلى يا امرأة.

(تدخل السيدة كويكلى)

كويكلى : بعد إذنك يا سيدى، أسألك الصفح والعفو! وأحيى سعادتك تحية الصباح.

فولسطاف : خذ هذين القدحين الفارغين واذهب. وآتنى بلترين كاملين من النبيذ الصافى.

باردولف : هل أضيفُ البَيْضَ يا سيدى؟

فولسطاف : لا تُضِفْ شيئًا. لنْ أمزج البَيْضَ بِشرَابِى.

(يخرج باردولف)

ماذا لديك يا امرأة؟

كويكلى : عفوك سيدى. لقد أتيت لسعادتك من عند مدام فورد.

فولسطاف : مدام فورد؟ لقد أصابنى ما فيه الكفاية منها ومن ماء النهر! لقد رمونى فى النهر، وامتلأ بطنى بالماء الذى ألقتنى فيه مدام فورد!

كويكلى : وا أسَفا لتلك المسكينة! لَمْ تكنْ الغلطةُ غَلْطَتَها، ولَشَدَّ ما وبَّخَت الخدمَ وأنَّبَتْهُمْ، فقد أساءوا إدراك مرماها.

باردولف : وأسـأتُ أنا إدراكَ مَرْمَاىَ كـذلك، حـين وَثِقْتُ فى وَعْدِ امـرأة حمقاء.

كويكلى : ما أَشَدَّ ما تتألمُ حُزْنًا لذلك يا سيدى، ولـو رأيتَها لأشفقتَ عليها ورَثَيْتَ لها! وسوف يخرجُ زوجُها لِصَيْد الطيورِ هذا الصَّباحْ. وهى ترجوك أنْ تعودَ لزيارتها مَرَّةً أُخْرَى ما بين الثـامنةِ والتاسعة، وقد طَلَبَتْ منى أنْ أَحْمِلَ إليـهـا رَدَّكَ الآن، وسـوف تُعَوِّضُكَ عَمَّا حَدَثَ، أؤكدُ لَكْ.

فولسطاف : لا بأسَ سـوف أزورها. أخـبـريهـا بذلك واطْلبى منهـا ألا تَنْسَى طبيعةَ الرجال وأن تُقَدِّرَ مدى ضَعْفِهِمْ أمامَ الغِواية، وأنْ تحكمَ فى ضوء ذلك على امتيازى!

كويكلى : سوف أخبرها.

فولسطاف : عليكِ بهذا. بين التاسعةِ والعاشرةِ تقولين؟

كويكلى : بل بين الثامنة والتاسعةِ يا سيدى.

فولسطاف : اذهَبى إذنْ. لن أُخْلِفَ الموعدِ.

كويكلى : سلامٌ عليك يا سيدى.

(تخرج كويكلى)

فولسطاف : أَدْهَشُ لِتَأَخُّرِ السـيد بـروك. فقـد أرسلَ لى يطلبُ عَدَمَ خـروجى وانتظارَهُ الآن. وأنا مغرمٌ بنقوده. يالله! ها قد أتى!

(يدخل فورد متنكراً فى زى بروك)

فورد : فليحفَظْك الله يا سيدى.

فولسطاف : مرحبًا يا سـيد بروك. هل أتيتَ لتعرفَ مـا جرى بينى وبين مدام فورد؟

فورد : فعلاً يا سير چون، هذا ما جئتُ من أجله.

فولسطاف : لن أكذبَ عليك يا سيد بروك. كنـتُ فى منزلها فى الموعد الذى ضَرَبَتْهُ لى.

فورد : وكيف سارتْ الأمور؟

فولسطاف : كأسوأ ما يكونُ يا سيد بروك.

فورد : لماذا يا سيدى؟ هل غَيَّرَتْ رأيها؟

فولسطاف : لا يا سيـد بروك، ولكنَّ الدَّيُّوثَ الحقـير زوجَها يا سـيد بروك، يعيشُ فى ذُعْرٍ وفَزَعٍ دائمٍ بسبب غَيْرَتِه! وهكذا جاء إلى المنزل فى لحظة تلاقـينا، بعد أن تبـادلنا الأَحْضَان والقُبُلاَتِ والبَوْح بلواعجِ الهوى، أو كمـا يقال، انْتَهَيْنَا مِنَ اسْتِهْلاَلِ مسرحـيتنا! وكان يَجُرُّ خلفَهَ قطيـعًا مِنْ أصـحابه الذين اسْتَفَزَّهُمْ مَرَضُ الـغيْرة فى قلبـه ودَفَعَهُمْ إلى تفتيش منزله بحثًا عن عشيق زوجته. تصور!

فورد : عجبًا! وأنت فى المنزل؟

فولسطاف : وأنا فى المنزل.

فورد : وهل بحث عنك ولم يستطع العثور عليك؟

فولسطاف : سوف أروى لك ما حدث. مِنْ حُسْنِ الحَظِّ أن امرأةً تدعى مدام بيدج وَصَلَتْ وأخْبَرَتْ مدام فورد بِمَقْدِمِ السيد فورد! وتَفَتَّقَ ذِهْنُ مدام بيدج عن حِيلَةٍ وَافَقَتْهَا عليها مدام فورد المذهولة، وهى أن تُخْفِيَانِى فى سَلَّةِ الغسيل.

فورد : سلة الغسيل؟

فولسطاف : أىْ والله فى سلة الغسيل! وهكذا حُشِرْت حشرًا مع الملابس القذرة من قُمصان ومآزرَ وجواربَ، ومناديلَ ملطخةٍ بالدُّهْن! وكانت يا سيد بروك تجمعُ من عناصر الرائحة الكريهة ما لا يُزْكِمُ الأنوفَ ويؤذِّيها مثله!

فورد : وهل مكثتَ طويلاً فى السلة؟

فولسطاف : اصْبِرْ وسأحكى لكَ يا سيد بروك عما كابَدْتُه لإغواء هذه المرأة من أجلك أنت: بينما كنت محشوراً فى السلة جاء اثنان من خدم فورد، وَغْدَانِ من أوغاده، تلبيةً لنداء سيدتهما، حتى يحملا السلة وأنا فيها كأننى ملابس قذرة إلى المغسلة فى داتشيت. حملانى على أكتافهما وقابلا سيدهما الوغد الغيور لدى الباب، فسألهما مرة

أو مرتين عما يحملان في السلة. ولكن القدر الذى كَتَبَ عليه أن يكونَ ديُّوثًا، كَفَّ يَدَهْ. وهكذا واصل هو تفتيشَ المنزل، وواصلتُ أنا رحلتى باعتبارى ملابسَ قذرة! ولكنْ اسمع ما تلا ذلك يا سيد بروك! لقد كابَدْتُ آلامَ الموتِ بصورٍ ثلاثٍ مختلفة: كانت الأولى خَوْفِى الذى لا يُطَاقُ من أنْ يكشفَ أمرى ذلك الكبشُ الهائج الغيورُ الحقير، والثانية انحشارى فى مكان ضيق منحنيًا كالسيف المرن الذى يتقوس فى علبته فيلمس طرفه مقبضه، إذ انحنيت حتى لامست رأسى عَقِبَىَّ، والثالثة انحباسى كأننى شراب أُقفل عليه البَرْمِيلُ حتى يتخمَّرَ مع الملابس الكريهة الرائحة التى كانت تتخمر هى الأخرى بما فيها من دهون. تصور ذلك! رجل بمِـ طبيعتى - لك أن تتصور - رجل تُؤَثِّرُ فيه الحرارةُ كما تؤثر فى الزبد، وما يفتأُ يتعرضُ للانحلالِ والانصهار! لقد نجوتُ من الاختناق بمعجزة! وفى ذِرْوَةِ ذلك الحمَّام الساخن، وأنا أوشك أن أُطْبَخَ فى قِدْرٍ من الزبد مثل الطبيخ الهولندى، أَلْقَى الرجلان بى فى ماء التيمز البارد فبردتُ وأنا أَتَوَهَّجُ بالحرارة فى ذلك الماء مثل حُدْوَةِ الحصان! تصورْ ذلك يا سيد بروك! هذه الحديدة التى احْمَرَّتْ من وَقْدَةِ النار وهى تهس وتَطِشُّ فى الماء البارد!

فورد : أقول لك جادًا يا سيدى إنى حزينٌ لمعاناتك كُلَّ ذلك من أجلى. مطلبى إذن ميئوسٌ منه، ولَنْ تحاولَ إغواءها من جديد!؟

فولسطاف : اسمعْ يا سيد بروك! أهْوَنُ عليَّ أن أُلْقَى فى بركانٍ إتّنَا مثلما أُلْقِيتُ فى نهر التيمز قَبْلَ أنْ أنْفُضَ يدى عنها. سوف يخرجُ زوجها هذا الصباحَ لصيد الطيور، وقد تلقيتُ منها رسالةً بموعدٍ جديد، ما بين الثامنةِ والتاسعةِ يا سيد بروك.

فورد : لقد جاوزنا الثامنة يا سيدى.

فولسطاف : حقًا؟ لابد أنْ أُسْرِعَ إذن إلى الموعد. وَافِنِى هنا فى الوقت الذى يروقُ لك حتى أُخْبِرَكَ بمدَى نجاحى، وأما الخاتمةُ فسوف تُكَلِّلُ باستمتاعك أنت بها. إلى اللقاء. سوف تفوزُ بها قطعًا يا سيد بروك، ويا سيد بروك: سوف تَجْعَلُ زوجها دَيُّوثًا!

(يخرج فولسطاف)

فورد : ها! هل هذه رؤيا؟ هل هذا منام؟ أترانى نائم؟ أفق يا سيد فورد واصْحُ من غفوتك! لقد أصابَ الخَرْقُ أفضلَ سُتْرَةٍ لديك يا سيد فورد! هذا ما أصابك من الزواج، ومن وجود الملابس وسلال الغسيل فى المنزل! وإذن أُعْلِنُ عن حقيقةِ ذاتى، وأقبضُ الآن على ذلك الداعرِ الفاجر. فهو فى منزلى ولن يستطيع الإفلاتَ منى! لن يستطيعَ الاختباء فى كيسِ النقود الصغير ولا فى علبة الفلفل، ولكننى لن أسمح للشيطان الذى يرشده بأن يساعده، فأقوم بالتفتيش فى الأماكن التى من المحال أن يوجد فيها! وإذا كنت لا

أستطيع أن أتجنب ما أصبحتُ عليه، فإن هذا الوضع الجديد الذى لم أكن أتمناه لن يـجعلنى أحـتـفظ برباطة جـأشى. فـإذا كنت اكتسبت قرنين يكفـيان لوصف المرء بالجنون، فسوف ينطبق علىَّ المثل السائر، أى إننى سأهيج هياج أصحاب القرون!

(يخرج)

الفصل الرابع

المشهد الأول

(المنظر شارع فى وندسور يؤدى من منزل پيدج إلى المدرسة التى يعمل فيها إيڤانز. تدخل زوجة پيدج، والسيدة كويكلى، والصبى وليم)

زوجة پيدج : أهو فعلاً فى منزل فورد الآن؟ هل ترين ذلك؟

كويكلى : قطعًا! إما فى هذه اللحظة أو بعد قليل. لكنه ثائر مهتاج غاضب من إلقائه فى الماء، ومدام فورد ترجوك أن تذهبى إليها فوراً.

زوجة پيدج : سأوافيها بعد قليل، بمجرد توصيل ابنى إلى المدرسة. عجبًا! هذا هو المُعَلِّمُ قادم! يبدو أنه يوم لهو ولعب!

(يدخل إيڤانز)

ما الخبرُ يا سير هيو؟ هل اليوم يوم عطلة؟

إيڤانز : الواقعُ أن السيد سلندر قد طَلَبَ السماحَ للأولاد اليوم باللعب.

كويكلى : باركَ الله فيه!

زوجة پيدج : يا سير هيو! زوجى يقول إن ابنى لا يتقدم على الإطلاق فى دروسه فى ذلك الكتاب. فأرجو أن تسأله بعض الأسئلة فى النحو اللاتينى.

إيفانز : تعال هنا يا وليم. ارفع رأسك. تعال.

زوجة بيدج : تعال يا بنى. ارفع رأسك وأجب على معلمك. لا تخف.

إيفانز : كم صُوَرُ الاسم من حيث العدد يا وليم؟

وليم : صورتان.

كويكلى : الواقع أنى كنت أحسبها ثلاثًا، لأنهم يحلفون 'بأسماء الله'.

إيفانز : كُفِّى عن الهَذَرِ يا امرأة. ما معنى جميل باللاتينية؟

وليم : بولكير (Pulcher)

كويكلى : بولكات؟ (Polecats) هذا فأر الخيل! وقطعًا يوجد أجمل منه!

إيفانز : أنت بالغة البلاهة يا امرأة، وأرجوك الصمت. ما معنى كلمة لاپيس (lapis) باللاتينية يا وليم؟

وليم : حجر.

إيفانز : وما الحجر يا وليم؟

وليم : حصاة.

إيفانز : لا. بل لاپيس. أرجو أن تحفظ الكلمة فى مخك.

وليم : لاپيس.

إيفانز : وليم تلميذ مجتهد. ما الذى تُستَعَارُ منه الأدَوَاتْ؟

وليم : الأدوات تستعار من الضمير، وتصريف اسم الإشارة "هذا" فى حالة الفاعل المفرد هو: (hic, haec, hoc)

إيفانز : تَذَكَّرْ أنَّ هذه حالة الفـاعل المفرد. وأن المضـاف إليه (huius). فما صورته فى حالة المفعول به؟

وليم : صورته (hinc)

إيفانز : أرجو أن تذكر ذلك دائمًا يا ولدى. المـفعول به (hunc, hanc, hoc)

كويكلى : هل قلت 'هانج هوج' (hang hog)؟ إذن هذا معنى لحم الخنزير باللاتينية!

إيفانز : اتركى هذه التفاهة يا امرأة. وما التصريف فى حالة المُنَادَى؟ أجب يا وليم!

وليم : يا.. المنادَى.. يا

إيفانز : تذكر يا وليم أنه لا توجـد حالة منادى للضمائر باللاتيـنية. اذكر كلمة 'لا توجد' أى (caret)

كويكلى : هل قلت 'كاروت'؟ هذا هو الجزَر! وهو جِذْر يطيب أكله!

إيفانز : اسكتى يا امرأة!

زوجة بيدج : اسكتى.

إيفانز : وما حالة المضاف إليه فى الجمع يا وليم؟

وليم : المضاف إليه؟

إيفانز : نعم.

وليم : المضاف إليه (horum, harum, horum)

كويكلى : تبًا لحالة المضاف إليـه! لا تذكرها يا ولدى مطلقًا! ما دام الاسم يشير إلى عاهرة!

إيفانز : ألا تستحين يا امرأة؟

كويكلى : أنت تسيء بتعليم الأطفال مثل هذه الكلمـات. إنه يعلمه ما يفسد الأخلاق، والطفل سـرعان ما يتعلم ذلك وحده! ويـعلمه الإشارة إلى العاهرات! تبًا لك!

إيفانز : هل أنت مجنونة يا امـرأة؟ ألا تفهمين تصاريف الأسـماء والأعداد فى المذكر والمؤنث؟ لا أتصور مخلوقًا مسيحيًا فى حماقتك!

زوجة بيدج : (إلى كويكلى) أرجوكِ التزمى الصمت.

إيفانز : والآن قل لى يا وليم بعض تصاريف الضمائر.

وليم : الواقع أنى نسيت.

إيفانز : إنها (qui, quae, quod). وإذا نَسِيتَ هذهِ فـلابد من عقـابك. هيا! انصرفْ لتلعب.

زوجة بيدج : إنه أشد اجتهادًا مما كنت أتصور.

إيفانز : لديه ذاكرة ممتازة. وداعًا يا مدام بيدج.

زوجة بيدج : الوداع يا سير هيو الكريم.

(يخرج إيفانز)

عد إلى المنزل يا ولدى.

(يخرج وليم)

وهيا بنا يا كويكلى فقد تأخرنا كثيراً.

(تخرجان)

المشهد الثانى

(المنظر منزل فورد. يدخل فولسطاف وزوجة فورد)

فولسطاف : أحـزانُك يا مـدام فـورد أَنْسَتْنِى كُلَّ مـا عـانيتُ منه. وأرى أنك مخلصةٌ فـى حبك وأُعَاهِدُكِ بأنْ أُبَادِلَكِ المشاعر إلـى أقصى حد ممكن، لا فى تَطَارُحِ الهوى فحـسب يا مدام فورد، بل فى مظاهرِ التعبيـر عنه وما يقتضيه قولاً وفعـلاً. ولكنْ تُرَاكِ واثقةً من غياب زَوْجِكِ الآن؟

زوجة فورد : إنه يصيد الطيور يا سير چون الرقيق.

زوجة پيدچ : (**من الخارج**) أين أنت يا مدام فورد؟ هل أنت بالمنزل؟

زوجة فورد : اختبىءْ فى الغرفةِ الجانبيةِ يا سير چون.

(يخرج فولسطاف)

(تدخل زوجة پيدچ)

زوجة پيدچ : كيفَ حالُك يا حبيبتى، مَنْ فى البيتِ معك؟

زوجة فورد : لا أحَدَ إلا الخدم.

زوجة بيدج : حقًا؟

زوجة فورد : قطعًا (تهمس إليها) ارفعى صوتك.

زوجة بيدج : يَسُرُّنى حقًا الأَّ أجِدَ أحدًا عندك.

زوجة فورد : لماذا؟

زوجة بيدج : لماذا؟ زَوْجُكِ يا امرأةُ قد عادَ يلعبُ دَوْرَهُ القديم، إذ اشتبك فى جَدَلٍ عنيفٍ مع زوجى، وانطلق يهاجم كل الأزواج، ويكيل التهم الشنيعةَ لبنات حواءَ من كل لون، ويضرب جبينه بقبضة يده صائحًا "اظْهَرِى فى رأسى أيتها القرون! اظهرى!" حتى بلغ هياجُه حَدًّا يتضاءل أمامه أى هياج سابق، حتى ليبدو هدوءًا وسلوكًا مهذبًا وصبرًا، إذا قورن بالنوبة التى اعترته الآن. يسرنى أن الفارس السمين ليس هنا.

زوجة فورد : لماذا؟ هل يتحدث عنه؟

زوجة بيدج : لا يتحدثُ إلا عنه! بل ويحلف أن الفارس خرج من هنا محمولاً فى سلة، فى آخرِ مَرَّةٍ فَتَّشَ فيها عنه، ويؤكد لزوجى أنه معك الآن هنا، بعد أن جره معه، إلى جانبِ باقى أصحابه، وحَرَمَهُمْ من لَهْوِهِمْ بالصيد حتى يُثْبِتَ لهم صِحَّةَ شكوكه. ولذلك فأنا مسرورة لعدم وجود الفارس، لأن زَوْجَكِ سوف يُدْرِكُ مبلغ حُمْقِه.

زوجة فورد : وهل اقترب من البيت يا مدام پيدچ؟

زوجة پيدچ : اقترب جدًا! إنه فى آخر الشارع وسوف يصل حالاً!

زوجة فورد : قد انتهيتُ! فالفارس هنا.

زوجة پيدچ : إذن فقد جَلَبْتِ العارَ والشَّنَارَ على نفسك! والفارس فى عِدَادِ القتلى! يا لك من امرأة! سَرِّبيه من هنا، أَخْرِجِيهِ فورًا، فالعارُ أخَفُّ وَقْعًا مِنَ القَتْل!

زوجة فورد : وكيف يخرج؟ كيف أتخلصُ منه؟ هل أضَعُهُ فى السَّلَّةِ ثانيةً؟

(يدخل فولسطاف)

فولسطاف : لا! لن أَدْخُلَ السَّلَّةَ مَرَّةً أخرى. ألا أستطيعُ الخروجَ قبلَ أنْ يأتى؟

زوجة پيدچ : مع الأسف! ثلاثةٌ من إخوتهِ يراقبون الباب وفى أيديهم المسدسات بحيث يستحيل خروج أحد، وإلا لتمكَّنتَ من الإفلات قبل أن يصل - ولكنْ ما الذى أتى بك إلى هنا؟

فولسطاف : ماذا عسايَ فاعلْ؟ أستطيعُ الزَّحْفَ للخُروجِ من المدْخَنَة.

زوجة فورد : دائمًا ما يُطْلِقُونَ بنادقَ الصَّيْدِ فى المِدْخَنَة.

زوجة پيدچ : إذن اختبيءُ فى داخل الفُرن.

فولسطاف : وأَيْنَ الفُرْن؟

زوجة فورد : أُقسِم إنه سوفَ يُفَتِّشُ الفرن، فهو يذكر جميع المخابىء، من دولاب الملابس إلى الخزَانة إلى صندوق المُلاَءَاتِ إلى الحقيبة

إلى البئر إلى القبو! وقد سجلها جميعًا فى مذكرة لديه يهتدى بها، ولن تجد مكانًا تختبئ فيه فى هذا المنزل.

فولسطاف : سَأَخْرُجُ إذنْ مَهْمَا يَكُنْ!

زوجة بيدج : لو خرجتَ على صورتك هذه قتلوك يا سير چون – أما إذا خرجتَ متنكرًا –

زوجة فورد : وكيف نستطيع أن نجعله يتنكر؟

زوجة بيدج : لا أدرى بكل أسف. فلا توجد عباءة ضخمة تكفيه. ولو وُجِدَتْ فيمكنه أنْ يرتديها ويلبسَ قبعةً وخِمارًا وطرحة حتى يستطيعَ الهرب.

فولسطاف : أرجوكما أيتها الكريمتان! دبِّرَا أىَّ وسيلة، مهما تكن قاسية، فهى أفضل من الأذى!

زوجة فورد : إن عمة خادمتى تقيم فى برِنْتفورد، وهى سمينة، ولها عباءة فى الطابق العلوى لدينا.

زوجة بيدج : أقسم إنها تناسبه، فالمرأة ضخمة مثله! وأذكر أن لديك قبعتها ذات الشراشيب، وخمارها أيضًا. اهرع إلى أعلى يا سير چون.

زوجة فورد : هيا هيا يا سير چون الرقيق. وسوف أبحث مع مدام بيدچ عن منديل لرأسك.

زوجة بيدج : أسرع أسرع! وسنصعد خلفك مباشرة لنساعدك فى التنكر! وحاول

أن تلبس العباءة وحدك ريثما نأتى.

(يخرج فولسطاف)

زوجة فورد : ليت زوجى يراه فى هذا الزى! فهو لا يطيق العجوز التى تقيم فى برنتفـورد! وهو يقسم إنهـا ساحرة كمـا منعهـا من دخول منزلى وهَدَّدَ بِضَرْبِهَا لو رآها.

زوجة بيدج : أَدْعُو الله أنْ يَهْدِيَهُ إلى هِرَاوَتِهْ! وليساعِدْهُ الشيطان فـيما يفعل بها بعد ذلك.

زوجة فورد : ولكنْ. . هل زوجى قادم حقا؟

زوجة بيدج : أقولُ لك قادمٌ وبكل الجد! بل إنه يشير فى حديثه إلى السَّلَّةِ أيضًا مهما يكنْ مصدرُ معلوماتِه.

زوجة فورد : دعينا نـكتشفْ ذلكَ المصـدر! سآمُرُ خَدَمِى أن يحـملوا السلة من جديد ويقابلوه بها عند الباب، مثلما حدث بالأمس.

زوجة بيدج : ولكنه سيـحضر فى الحـال! فلنسرع إذن بإلباس السـير چون زِىَّ ساحرة برنتفورد.

زوجة فورد : دَعِينى أولاً آمُرُ الخَدَمَ بمـا عليهم أن يفـعلوه بالسلة. وسوف آتـيه فوراً بمنديل لرأسه.

زوجة بيدج : فليذهبْ فى داهية. . الخـبيثُ الحقير! مهمـا آذيناه فلن نجازيه بما يستحق!

(تخرج زوجة فورد)

وسنُثْبِتُ فِعْلاً أنَّ الزَّوْجَةَ قد تَلْجأ للمَرَحِ ولِلْمكْرِ
لكنْ لا تَفْقدُ أبدًا أسْبَاب العِفَّةِ والطُّهْرِ
إنَّا نَضْحَكُ بل نَلْهُو لكنَّا لا نَأْتِى العَارْ
والمَثَلُ يَقُول "الخِنْزِيرُ السَّاهِى يَسْرِقُ كُلَّ طَعَامِ الدَّارْ"!

(تخرج زوجة بيدچ)

(تدخل زوجة فورد مع چون وروبرت)

زوجة فورد : هيا أنت وهو، احـملا السَّلَّةَ من جـديدٍ على أكتـافكما. فَسَيِّدُكُمَا لدى الباب. فإذا طلب منكما أن تُنْزِلاَ السلة فأطيعاه. هيا وأَسْرِعَا! هيا!

(تخرج زوجة فورد)

چون : هيا هيا! ارفعها معى!

روبرت : أَدْعُو الله بألاَّ نَحْمِلَ فيها الفَارِسَ ثانيَةً!

چون : أَرْجُو ذلكَ فالأَيْسَرُ أنْ أَحْمِلَ أَثْقَالَ رَصَاصٍ رازِحَةً!

(يدخل فورد وبيدچ وشالو وكايوس وإيڤانز من باب، ويذهب چون وروبرت بالسلة إلى الباب الآخر)

فورد : نعم، ولكنْ إذا ثَبَتَ أنى على حَقٍّ يا سـيد بيـدچ، فكيف تَصِفُنى بعدها بـالحمق؟ (يلمح السلة) ضعـا هذه السلة أيها الخـبيـثان!

فَلْيَسْتَدْعِ أحدكم زوجتى! عاشقٌ فى السلة! أيها الوغدان القوادان! إنكم أعضاء فى العِصَابة، فى الشَّرَك المنصوب، فى المؤامرة المحبوكة ضدى! ولكننى سوف أخزى الشيطان الآن! أين أنت يا زوجتى؟ تعالى تعالى! أقدمى! فلننظر مدى شرف وعفة هذه الملابس التى ترسلينها للمغسلة!

بيدج : لا! لقد تجاوزتَ حدودَكَ يا سيد فورد! يجب ألا تُتْرَكَ حرًا طليقًا بل لابد من حَبْسِكَ حتى تُشْفَى من الجنون.

إيفانز : هذا جنونٌ لا شك! هذا مجنونٌ كالكلب المسعور.

شالو : بالحق يا سيد فورد! هذا بالغ السوء!

فورد : وهو ما أقوله أيضًا يا سيدى.

(تدخل زوجة فورد)

تعالى هنا يا مدام فورد! مدام فورد، المرأة الشريفة، الزوجة المحتشمة، المخلوقة الفاضلة، زوجة الرجل الغيور الأحمق! تُرَانى أَشُكُّ فيك بلا سبب؟

زوجة فورد : ويشهد الله على ذلك، أعنى لو كنت تشتبه فى خيانتى.

فورد : أَحْسَنْتِ الرد أيتها الصفيقة! حاولى الصمود إذن! تعال يا غلام!

(يخرج الملابس من السلة)

بيدج : تجاوزَ الحد!

زوجة فورد : ألا تستحى؟ دع الملابس وشأنها!

فورد : سوف أَجِدُكَ حالاً.

إيفانز : هذا غير معقول! هل تَرْفَعُ ملابسَ زَوْجَتَكْ؟ فلنخرج أيها السادة!

فورد : أَفْرِغَا هذه السلة أقول!

بيدج : لماذا يا رجل لماذا؟

فورد : أُقْسِمُ برجولتى يا سيد بيدج أَنَّ رجلاً خَرَجَ من منزلى أمس فى هذه السلة. وكيف أستبعد أن يكون داخلها من جديد؟ إنى واثق أنه فى منزلى، ومعلوماتى صحيحة، وغَيْرَتى فى مَحَلِّها. أَخْرِجَا جميعَ الملابس من السلة.

زوجة فورد : لو وَجَدْتَ رَجُلاً هنا فسوفَ أقتلُه كما أَقْتُلُ البرغوث.

(يفرغون السلة كلها)

بيدج : ليس فى هذه السلة رجل.

شالو : أقسمَ بإخلاصى إن هذا مريعٌ يا سيد فورد! ويَصِمُكَ بالعار!

إيفانز : يا سيد فورد عليك أن تُصَلِّى وألاَّ تتبعَ أوهامَ قلبِكَ، فهذه غَيْرَة.

فورد : من أبحثُ عنه لَيْسَ هنا.

بيدج : ولا فى أىِّ مكانٍ إلاَّ فى رأسك.

فورد : إذنْ ساعدونى فى تفتيشِ المنزل هذه المرةَ فقط. فإذا لم أَجِدْ ما أَطْلُبُه، لا تتسامحوا مع مُغَالاَتِى، واتَّخِذُونى مادةً للضحك واللهو

حول مـوائدكم. بل واضْرِبُوا بى الأمثـال! قولوا غَيُورٌ مـثل فورد الذى بحث فى بُنْدُقَةٍ فـارغـةٍ عن عَشـيقِ زوجـتـه! أرْضُونى مَرَّةً أخرى، وابْحَثُوا معى هذه المرةَ فقط!

(يخرج چون وروبرت حاملين السلة)

زوجة فورد : مدام پيدچ! (تنادى) مـدام پيدچ! انزلى أنت والعـجوز! فـزوجى يُرِيدُ دخولَ غُرْفَةَ النوم.

فورد : العجوز؟ من هذه العجوز؟

زوجة فورد : عمة خادمتى، التى تقيم فى برنتفورد.

فورد : إنها ساحرة! بذيئة منحطة مـخاتلة! ألم أمنعها من دخول منزلى؟ هل جاءت لتوصيل رسائل مـشبوهة؟ نحن رجال سُذَّج، لا ندرى ما يجـرى تدبيره فى الخفـاء تحت قناع قراءة الطالع! إنهـا تعمل بالتـعاويذ والتـمائم وحـساب النـجوم، ومـثل هذه المظاهر التى يـستعـصى فهـمهـا علينا، فنحن نجـهل كل شىء، انزلى أيتهـا الساحرة، أيتها العجوز الحقيرة! انزلى أقول!

زوجة فورد : كلا يا زوجى الحـبيب! أرجـوكم أيها السـادة الكـرام! لا تجعلوه يضرب العجوز.

(يدخل فولسطاف متنكراً فى زى عجوز مع زوجة فورد)

زوجة پيدچ : تعالىْ يا أمى، يا مدام پرات، أعطنى يدك.

فورد : سأُلَقِّنُها دَرْسًا (يضرب فولسطاف) اخْرُجِى من بابِ بيتى أيتها الساحرة، أَيَّتُها الخِرْقَةُ البالية، يا سَقَطَ المتاع، يا فَأْرَةَ الخَيْلِ، يا جَرْبَاءُ! اخْرُجِى! سأَصْرِفُكِ بالتعاويذِ وأُعَلِّمُكِ قراءَةَ الطَّالِعْ!

(يخرج فولسطاف)

زوجة بيدج : ألا تخجلُ مِنْ نفسك؟ كِدْتَ تَقْتُلُ المسكينة!

زوجة فورد : إطلاقًا! بل إنَّ ضَرْبَ المسكينةِ يرفعُ مِنْ قَدْرِكْ!

فورد : إلى حيثُ أَلْقَتْ، تلك الساحرة!

إيفانز : أُقْسِمُ 'بنعم' و'لا' إنَّ المَرْأَةَ ساحرةٌ حقًّا. فأنا لا أُحِبُّ المرأةَ ذاتَ اللحيةِ الطويلة. إذْ شاهدتُ لحيةً مرسلةً تحت الخِمَارْ.

فورد : هل تَتَّبِعُونى يا سادة؟ أرجوكم تعالَوا معى حتى تشهدوا مُبَرِّرَ غَيْرَتى. لَوْ عُدْتُ إلى الصِّيَاحِ دونَ وجودِ 'طَرِيدَةٍ' فلا تَثِقُوا فِىَّ

بيدج : أبدًا إذا صِحْتُ فيكم بَعْدَهَا.

زوجة بيدج فَلْنُسَايِرْهُ خُطْوَةً أخرى. هَيَّا يا سَادَةْ.

زوجة فورد : (يخرج الجميع باستثناء زوجتى فورد وبيدج)

زوجة بيدج : أُقْسِمُ لقد ضَرَبَهُ ضَرْبًا يُثِيرُ أَقْصَى الشَّفَقَةِ عليه!

زوجة فورد : كلا! بل أقسم إنه ضربه ضربًا لا يثير أدنى شفقة، فى رأيى!

زوجة بيدج : سأعتبر الهراوة قديسة وأعلقها فوق المذبح، فقد قامت بعمل جليل.

زوجة فورد : ما رايك؟ أفلا يحق لنا استغلال سلاح الأنوثة، وما يشهد به ضميرنا من نقاء السريرة، في مواصلة انتقامنا منه؟

زوجة بيدج : لقد أفزعنا عفريت الشهوة فيه ففر مذعورًا! فإذا لم يكن الشيطان قد استولى عليه بصورة مطلقة، دون إمكان الرحيل، فلن يعود فى رأيى إلى مضايقتنا أبدًا، حتى ولو كان يريد التعويض!

زوجة فورد : هل نُفضى لزوجينا بما فعلناه به؟

زوجة بيدج : نعم، وبكل تأكيد، ولو اقتصر الهدف على تخليص زوجك من أوهامه. فإذا كان لديهما استعداد لإنزال المزيد من العقاب بذلك الفارس السمين الفاسق الفقير، فسوف نكون وسيلة هذا العقاب.

زوجة فورد : أؤكد لك أنهما سيفضحانه علنًا، ولو حدث فسوف تبلغ السخرية منه أقصى درجات المتعة!

زوجة بيدج : هيا نطرقِ الحديدَ وهو ساخنٌ حتى يسهلَ تشكيله! فلا أُحِبُّ أنْ تبردَ الأمور!

(تخرجان)

المشهد الثالث

(المنظر فندق الجارتر – يدخل صاحب الفندق وباردولف)

باردولف : سيدى! يرغبُ الألمانُ فى استئجار ثلاثةٍ من جيادك – وسوف يصل الدوق غدًا بنفسه إلى البلاط، حيث يقابلونه.

صاحب الفندق : أىُّ دوقٍ هذا الذى يأتى سِراً على هذا النحو؟ لم أسمع أحداً فى البلاط يذكره. دعنى أحادث الألمان. هل يعرفون الإنجليزية؟

باردولف : نعم يا سيدى. سوف أدعوهم لمقابلتك.

صاحب الفندق : لهم أن يستأجروا جيادى، ولكنى سأجعلهم يدفعون أجراً باهظًا! لقد حجزوا فندقى أسبوعًا، فاضطررت إلى رفض غيرهم من النزلاء. لابد أن يدفعوا. سأشويهم فى الأجر. هيا بنا.

(يخرجان)

المشهد الرابع

(المنظر - منزل پيدج. يدخل پيدج وفورد وزوجتا پيدج وفورد وإيڤانز)

إيڤانز : إنها من أشد من عرفت من النساء حصافة.

پيدج : وهل أَرْسَلَ إليكما الخطابين فى وقت واحد؟

زوجة پيدج : لم تفصل بينهما أكثر من ربع ساعة!

فورد : فَلْتَصفَحِى عَنّى قَرِينَتِى ولْتَفْعَلِى ما شِئْتِ مُنْذُ الآنْ
وَلَنْ أَظُنَّ ظَنَّ السُّوءِ بِكْ..
إلاَّ إذا اتَّهَمْتُ ضَوْءَ الشَّمْسِ بالبُرُودَةْ

فالآنَ يُؤْمِنُ أعْمَقَ الإيمَانِ أنَّكِ الشَّرِيفَةُ العَفِيفَةْ
مَنْ كانَ يَكْفُرُ سابِقًا ويُجَدِّفْ.

بيدج : هذا جميلٌ وانْتَهَى بِخَيْر. وإذَنْ كفَى!
لا تُبْدِ ذلكَ التَّطَرُّفَ المَقِيتَ فى الخُضُوعِ مثلما أبْدَيْتَ فى التشكُّكْ
ولْنَبْحَثِ الآنَ المكيدةَ التى وُضِعَتْ.
ولْنَدَعْ زَوْجَتَيْنا مِنْ جَديدٍ كَىْ تُشَارِكَانا لُعْبَةً عَلَنِيَّةْ
فَتَضْرِبَا الغَدَاةَ مَوْعِدًا لذلكَ البَدِينِ الهَرِمِ!
وعندها يكونُ فَضْحُهُ ودَمْغُهُ بالعَارْ.

فورد : قد جَاءَتَا بأفْضَلِ الألاعِيبِ الطَّرِيفَةْ.

بيدج : كيف؟ أن ترسلا إليه أن يقابلهما فى المنتزه فى منتصف الليل؟
تبًا تبًا! لن يحضر أبدًا.

إيفانز : تقولان إنه أُلقِىَ فى النهر، وإنه ضُرِب حين تنكر فى زى امرأة عجوز! أعتقد أنه قد مُلِىءَ الآن رعبًا ولن يحضر. أعتقد أنه قد نال عقاب الجسد فغادرته الشهوة إلى الأبد.

بيدج : هذا رأيى!

زوجة فورد : إنَّ عَلَيْكُمْ تدبيرَ تصرُّفِكُمْ مَعَهُ حين يَجِىءُ
ولَسَوْفَ نُدَبِّرُ نَحْنُ وَسِيلَةَ إحْضَارِهْ.

زوجة بيدج : تَحْكِى بَعْضُ أسَاطِيرِ المِنْطَقَةِ بأنَّ الصَّيَّادَ الأكْبَرَ هِيرْن

كانَ مِنَ الحُرَّاسِ هُنا فى غَابَةِ وندسور
وبأنَّ الرَّجُلَ يَجِيءُ إلى الآنَ إذا حَلَّ شِتَاءُ الغَابَةِ
فى مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ السَّاجِى
ويطوفُ بِشَجَرَةِ بَلُّوطٍ مُرْتَدِيًا قَرْنَيْنِ عَظِيمَيْن
لَهُمَا عِدَّةُ أَفْرُعٍ! وهُنَاكَ يُدَمِّرُ بَعْضَ الأشْجَارِ ويَسْحَرُ بَعْضَ الأبْقَارِ
ويَجْعَلُ أبْقَارَ الألْبَانِ تُدِرُّ الدَّمَ ويَهُزُّ بِيَدِهِ سِلْسِلَةً
فَتُصَلْصِلُ صَلْصَلَةً مُفْزِعَةً وفَظِيعَةْ.
أَنْتُمْ لا شَكَّ سَمِعتُمْ عنْ ذاكَ العِفْرِيتِ ولا شَكَّ عَرَفْتُمْ
كيفَ تَنَاقَلَ بَعْضُ القُدَمَاءِ الجُهَلاءِ حِكَايَةَ هِيرْنَ الصَّيَّادِ
ونَقَلُوها لا كَخُرَافَاتٍ بل كَرِوَايَاتٍ صَادِقَةٍ لِلْعَصْرِ الحَالِي.

بيدج : حقًّا! إنّ كثيرينَ يخافُونَ السَّيْرَ إذا انْتَصَفَ اللَّيْلُ
بجانبِ تلكَ الشَّجَرَةْ. لكنْ ما شَأْنُ القِصَّةِ بالخُطَّةْ؟

زوجة فورد : اصبِرْ! هَذا ما دَبَّرْنَاهْ: نَتَّفِقُ بأنْ يَلْقَانَا فولسطافُ لدىَ الشَّجَرَةْ
وبأنْ يَتَنكَّرَ فى زِىِّ الصَّيَّادِ المذكورْ
وبأنْ يَلْبَسَ قَرْنَيْنِ عَظِيمَيْنِ برأسِهْ.

بيدج : لا شَكَّ لَدَىَّ بأنَّ الرَّجُلَ سيأتى فى هذا الزِّىِّ!
فإذا جِيءَ بِهِ لِلْمَوْقِعِ ماذا نَفْعَلُ بِهْ؟
وبِمَاذَا تَقْضِى الخُطَّةْ؟

زوجة بيدج : فَكَّرْنَا فى هذا أَيْضًا وَوَضَعْنَا التَّخْطِيطَ التَّالِي:
تَتَنَكَّرُ بِنْتِى آنُ مَعَ ابنى الأَصْغَرِ وثَلاثَة صِبْيَانٍ
أو أَرْبَعَ مِنْ أَقْرَانِهِمَا فى أَزْيَاءَ عَفَارِيتَ صَغِيرَةٍ،
أوْ جِنِّيَّاتٍ يَلْبَسْنَ مَلابِسَ خَضْرَاءَ وبَيْضَاءْ
وعلى رَأْسِ الجِنِّيَةِ تاجُ شُموعٍ مُوقَدةٍ
وبِيَدِهَا بَعْضُ جَلاَجِلَ ذاتُ صَلِيلٍ وعَلَى غِرَّةٍ. .
ما إنْ يُقْبِلْ فُولِسْطَافُ عَلَيْنَا
حتى تَنْقَضَّ الجِنِّيَّاتُ وتَخْرُجَ مِنْ حُفْرَةِ قَطْعِ الأَخْشَابِ
ويُنْشِدْنَ أغَانٍ وَزَّعْنَا الأَلْحَانَ على كُلٍّ مِنْها
فإذَا شَاهَدْنَا الجِنِّيَاتِ فَرَرْنَا فى ذُعْرٍ ودَهَشْ!
إذْ ذَاكَ يُحِطْنَ بِفُولِسْطَافَ ويَرْقُصْنَ
ويَقْرِصْنَ كَشَأْنِ الجِنِّيَّاتِ الفَارِسَ ذا القَلْبِ الفَاسِدِ
ولْتَسْأَلْهُ الجِنِّيَّاتُ لماذا أَقْبَلَ فى سَاعَةِ لَهْوِ الجِنِّ
وكيفَ تَجَاسَرَ أنْ يَخْطُوَ فى أَرْضِ الجِنِّ بِكُلِّ قَذَاسَتِهَا
فى شَكْلِ الحَيَوَانِ المُنْحَطِّ؟

زوجة فورد : ولْتَقْرِصْه الجِنِّيَّاتُ المَزْعُومَةُ أَقْسَى قَرْصٍ
ولْتَلْذَعْ جَسَدَ الرَّجُلِ بِنيرانِ الشَّمْعِ لِكَىْ يُفْضِىَ بالحَقِّ لَهُنْ!

زوجة بيدج : فإذا اعتَرَفَ بِمَا كانَ كَشَفْنَا عَنْ أَنْفُسِنَا

ونَزَعْنَا قَرْنَىْ شَيْطَانِ الشَّهْوَةْ! ثم نَعُودُ جَمِيعًا
فى مَوْكِبِ سُخْرِيَةٍ طَاغِيَةٍ منه إلى وِنْدسور!

فورد : أَفَلاَ يَتَدَرَّبْ كُلُّ الأَطْفَالِ علَى هذا حَتَّى يَتَيَسَّرَ تَمْثِيلُ المَشْهَدْ؟

إيفانز : سأدرب كل الأطفال على ما يجب عليهم فعله، وأنا أتنكر فى صور قرد من قردة بعض الجن لكى ألذع ذاك الفارس بالشمعة!

فورد : هذا رائعْ! وسأَبْتَاعُ الأَقْنعَةَ لِكُلِّ الصُّحْبَةْ!

زوجة بيدج : وستَلْعَبُ بِنْتى آنْ. . دَوْرَ مَلِيكَةِ كُلِّ الجِنِّيَاتْ!
وَسَتَلْبَسُ ثَوْبًا أَبْيَضَ مِنْ أَفْضَلِ أَرْدِيَةِ الفَتَيَاتْ.

بيدج : أَمْضِى الآنَ لأَشْتَرِىَ الدِّيبَاجَ المَطْلوبْ.
(جانبًا) وبِظُلْمَةِ تِلْكَ السَّاعَةِ يتسلَّلُ صَاحِبُنَا سلندر
كىْ يَمْضِىَ بِفَتَاتِى آنَ المتنكِّرةِ إلى إيتونْ. . حتى يَتَزَوَّجَها.
(إلى زوجته) فَلْنُرْسِلْ بالخَبَرِ على الفَوْرِ إلى فولسطاف

فورد : بل أَمْضِى ثانيةً لأُقَابِلَهُ باسْمِ بُروكْ
وسَيُفْصِحُ لى عَمَّا يَعْتَزِمُهْ. لا شَكَّ بأنَّ الرَّجُلَ سَيَأْتِى.

زوجة بيدج : بَلْ لَنْ يَتَخَلَّفَ قَطْعًا. اذْهَبْ كَىْ تُحْضِرَ ما يَلْزَمُنا
لِلتَمْثِيلِيَّةِ ولأَرْدِيَةِ الجِنِّيَاتِ وزِينَتِهِن.

إيفانز : هيا كى لا نتأخر. هذه متعة رائعة وشيطنة بريئة.

(يخرج بيدج وفورد وإيفانز)

زوجة بيدج : هيَّا إذَنْ مَدَامَ فُورْدَ فابعَثِى بِسُرْعَةٍ إلى سِير چون
لكىْ نُحيطَ بالذى يَعْتَزِمُهْ.

(تخرج زوجة فورد)

أَمْضِى أنا إلى الطَّبِيبِ فهو مَنْ أُرِيدُهُ زَوْجًا لِبِنْتِى
ولَنْ تكونَ هذه الفتاةُ مِنْ نَصِيبِ غَيْرِهْ!
أمَّا سِلِنْدَرْ صَاحِبُ الأَمْلاَكِ فهو أَبْلَهٌ مَأْفُونْ
لكنَّهُ فى قَلْبِ زَوْجِى فَوْقَ كُلِّ مَنْ عَدَاهُ.
إنَّ الطَّبِيبَ ذو ثَرَاءٍ واسعٍ وذو مَعَارِفٍ ذوى نُفُوذٍ فى البَلاَطْ
ولَنْ يَفُوزَ غَيْرُهُ بهذهِ الفَتَاةِ حَتَّى إنْ أتىَ عِشْرُونَ أَلْفًا
يَفْضُلُونَهُ ويَرْغَبُونَ فى المُصَاهَرَةْ.

(تخرج)

المشهد الخامس

(المنظر غرفة فى فندق الجارتر، يدخل صاحب الفندق وسيمپل)

صاحب الفندق : ما تريد يا جلف؟ مـاذا يا سميك الجلـد؟ تكلمْ انطقْ تحدثْ - أوجزْ اختصرْ أسرعْ صَرِّحْ!

سيمپل والله يا سيدي جئت لمخاطبـة السير چون فولسطاف موفدًا من السيد سلندر.

صاحب الفندق: ها هى ذى غرفته الخاصة، بيته، قلعته، فراشه الوثير، فراشه النَّقَّال، وهو يزينها برسوم تحكى قصة المبذر، رسوم قشيبة جديدة. اذهب فاطرق الباب وادعه إليك! وسوف يجيبك بصوت آكلى لحوم البشر! اطرق الباب أقول.

سيمبل : لقد صَعَدَتْ امرأة عجوز، امرأة بدينة، فَدَخَلَتْ غرفته. أرجوك أن تسمح لى بالانتظار حتى تهبط. إذ إننى أتيتُ لمحادثتها.

صاحب الفند : ماذا؟ امرأة بدينة؟ قد يتعرض الفارس للسرقة. سأناديه من هنا. أيها الفارس الظريف، يا سير جون الظريف! أجبنى من رئتيك الحربيتين، هل أنت هنا؟ أنا صاحب الفندق، نديم شرابك!

فولسطاف : (من أعلى) ماذا تريد يا صاحب الفندق؟

صاحب الفندق : إن هنا تتريًا من بوهيميا ينتظر نزول امرأتك البدينة. مُرْها أن تهبط أيها المرح، دَعْهَا تهبط. إن فندقى شريف. تبًا لهذه الخلوة المُسْتَرَقة! تبًا لها!

(يدخل فولسطاف)

فولسطاف : كانت عندى يا صاحبى امرأة عجوز بدينة لكنها رَحَلَتْ.

سيمبل : أرجوك يا سيدى! ألم تكن العرافة المقيمة فى برنتفورد؟

فولسطاف : قطعًا يا محارةً خاوية! ماذا تريد منها؟

سيمبل : إن سيدى السيد سلندر رآها تسير فى الطرقات فأرسلنى إليها

كى تقول له إن كان شخصٌ يُدْعَى نيم لا يزال يحتفظ بالسلسلة التى سرقها منه بالتحايل.

فولسطاف : تحدثتُ إلى العجوز عن ذلك.

سيمبل : وما الذى تقوله يا سيدى؟

فولسطاف : تقـول فى الواقع إن الشخص الذى احـتـال على السيـد سلندر فـرق سلسلته، هو نفس الشخص الذى خَدَعَهْ.

سيمبل : ليتنى كنت تكلمت مع تلك المـرأة بنفسى، فلقد طَلَبَ منى أن أسألها عن أمور أخرى.

فولسطاف : وما هى؟ قل!

صاحب الفندق : نعم، أسرع!

سيمبل : لا يجوز لى إفشاؤها يا سيدى.

صاحب الفندق : أفْشِهَا وإلا قَتَلْتُكْ!

سيمبل : الحقُّ يا سيدى أن الأمر يتعلق بالآنسـة آن بيدج، فسيدى يريد أن يعرف إن كانت سوف تكون من نصيبه أم لا.

فولسطاف : هذا نصيبه.

سيمبل : ماذا يا سيدى؟

فولسطاف : قد تكون من نصيبـه أو لا تكون. اذهب وقل إن العجوز قالت ذلك.

سيمبل : هل أتجاسر على ذلك يا سيدى؟

فولسطاف : نعم! وهل يتجاسر أفضل منك؟

سيمبل : أشكر سعادتك. لسوف أَسُرُّ سيدى بهذه الأنباء.

(يخرج سيمپل)

صاحب الفندق : أنت عَلاَّمَةٌ فَهَّامَةٌ يا سير چون. هل كانت معك عَرَّافَة؟

فولسطاف : نعم يا صاحبى! عرافة علمتنى من العلم فوق ما حَصَّلْتُهُ فى حياتى كلها، ولم أدفع له ثمنًا بل تلقيت ثمنًا له!

(يدخل باردولف)

باردولف : وا أسفا يا سيدى! إنه احتيال! نصب واحتيال!

صاحب الفندق : أين جيادى؟ قل إنها بخير أيها الوغد!

باردولف : بل فَرَّ بها المحتالون! ما كِدْنَا نتجاوزُ إيتون حتى ألقوا بى من على ظهر أحدها فى بركة موحلة، وأعملوا مَهَامِيزَهُمْ وانطلقوا! أولئك الشياطين الألمان الثلاثة، كأن كلا منهم الدكتور فاوستوس!

صاحب الفندق : لم ينطلقوا إلا لمقابلة الدوق أيها الوغد! لا تقل إنهم فروا! فالألمان رجال شرفاء.

(يدخل إيڤانز)

إيڤانز أين صاحب الفندق؟

صاحب الفندق : ماذا حدث يا سيدى؟

إيفانز : احْذَرْ يا سيدى نزلاء الفندق! فقد أتانى من المدينة صديق يقول إن لديك ثلاثةً من النصابين المحتالين، وإنهم خدعوا كل أصحاب الفنادق فى رِدِينْج ومِيدِنْهِيدْ وكُولْبرُوكْ، فسلبوهم الخيل والمال. إنى أُحَذِّرُكَ بدافعِ الوُدِّ والإخلاص، فأنتَ بارعٌ فى تدبير 'المقالب' والسخرية من الناس، وليس من اللائق أن تقع ضحية النصب والاحتيال! إلى اللقاء!

(يدخل كايوس)

كايوس : أين صاحب الفندق؟

صاحب الفندق : موجودٌ يا سيدى الطبيب! فى حَيْرَةٍ ومُعْضِلَةٍ شائكة.

كايوس : لا أعرفُ ما تتكلمُ عنه، ولكنِّى أُقْسِمُ إننى سَمِعْتُ عن استعداداتك الضَّخْمَةِ لاستقبال دوقٍ من ألمانيا، وأقسم إن البلاط لا علم لديه بمجىء أى دوق. وأقسم إننى أقول ذلك بدافع الود والوفاء! الوداع! (يخرج كايوس)

صاحب الفندق : أَنْذِرْ الجميعَ أيها الوَغْد! اصْرُخْ وأبلغْ الناس! تحرك اذهب! ساعدنى أيها الفارس! لقد خَرَّبُوا بَيْتِى! انْطَلِقْ أيها الوغدُ فأَنْذِرْ الناس! لقد خربوا بيتى!

(يخرج باردولف)

فولسطاف : ليتَ كُلَّ الناس يُحتـالُ عليهم، فلقد تَعرَّضْتُ للاحتـيالِ وللضَّرْبِ أيضًا! لَوْ عَلِمَ رجالُ البلاط كيف تَغَيَّرَتْ صورتى فألْقيتُ فى الماء وضُرِبْتُ بالعصا لَصَهَرُوا شَحْمِى قَطْرَةً قطرةً، واستخدموه فى طِلاَءِ أحـذيةِ صيَّادِى السـمك! بل وأؤكـد لك أنـهم يَجْلدوننى بِسِيَاطِ السـخرية البـديعة حـتى أنكسـر من الذُّلِّ وأغدو مـثل الكمثـرى المجففة! لَمْ أعْرِفْ الفـلاحَ فى حياتى مُنْذُ اعتدتُ الغِشَّ فى لَعِبِ الورَق! ليتَ عُمْرِى يطولُ حتى أتوبَ (وأُصَلِّى طَالبًا الغُفْرَانْ!)

(تدخل كويكلى)

عجبًا! من أين أتيت؟

كويكلى : من الطرفين فى الواقع!

فولسطاف : فليأخـذ الشيطان طرفًا، ولتـأخذ أُمُّهُ الطَّرَفَ الآخر، حـتى يدخلا النار مـأواهما الحق! لقـد كابدتُ من أجلهـما مكابدة لا يُطِيـقُها خبثُ الطبيعةِ البشرية المتقلبة الأهواء.

كويكلى أَفَلَمْ تكابدا هُمَا أيضًا؟ قطعًا وأؤكد لك، وخُصُوصًا واحدةً منهما، وهى مدام فـورد! عَيْنِى عليهـا! لقد تَعَرَّضَتْ للـضَّرْبِ حتى ازْرَقَّ جَسَدُهَا واخْضَرَّ ولَمْ تَعُدْ فيه بُقْعَةٌ بَيْضَاءْ!

فولسطاف : لا تـحدثنى عن الزُّرْقَةِ والاخضِرَار! فـلقد ضُرِبْتُ أنا أيضًا حـتى اكتسى جسـدى بكل أَلْوَانِ قَوْسِ قُزَحْ! وكادتْ الشُّرْطَةُ تقبضُ عَلَىَّ

باعتبارى الساحرة التى تقيم فى برنتفورد، ولولا براعةُ لمَاحِيَتِى وذكائى فى محاكاة العجوز ما نَجَوْتُ من يَدِ الشُّرْطِىِّ الوغد الذى كان يُرِيدُ وَضْعِى فى 'الحَبَّاسَةِ' الخشبية مع المجرمين، باعتبارى ساحرةً.

كويكلى : دعنى سيدى أحادثُكَ فى غُرْفَتِك حتى تَعْرِفَ ما صار إليه الحال، وأؤكد لك أنه فى صالحك. ها هُوَ ذا خطابٌ يشرح لك الأمر إلى حد ما – أواه أيها الأحباب! ما أَشَدَّ ما عانيتُ حتى أَجْمَعَ بَيْنَكُما! ولا شك أنَّ أَحَدَكُما لا يَعْبُدُ الله مُخْلِصًا لَهُ الدِّين، ولهذا تُعَانِدُكما الأقدار.

فولسطاف : اصعدى معى لغرفتى.

(يخرجان)

المشهد السادس

(فندق الجارتر، يدخل صاحب الفندق وفنتون)

صاحب الفندق : لا تخاطبنى فى شىء يا سيد فنتون، فقلبى مثقل بالهم، وسوف أتخلى عن التوسط فى قضيتك!

فنتون : أَرْجُوكَ اسْمَعْ ما أحْكِى. ساعِدْنى أنْ أَبْلُغَ هَدَفِى
ويكرم المَحْتِدِ أُقْسِمُ أنْ أُعْطِيكْ

مائةَ جُنَيْهٍ ذَهبًا فوقَ تكَالِيفكْ.

صاحب الفندق : قل ما عندك يا سـيد فنتون وأنا أعـدك، على الأقل، ألا أفشى سرك.

فنتون : كنتُ أُصَرِّحُ لَكَ بَيْنَ الفَيْنَةِ والفَيْنَةِ
بِمَدَى حُبِّى الغَامِرِ للآنِسَةِ الفَتَّانَةِ آنْ بِيدْج
وهِيَ تُبَادِلُنِى الحُبَّ ولا تَبْغِى غَيْرِى
إنْ كانَ لها الحَقُّ بأنْ تَخْتَارَ لَهَا زَوْجًا.
ولَقَدْ أَرْسَلَت الآنَ إلىَّ خطَابًا
يَتَضَمَّنُ ما يَبْعَثُ فى نَفْسِكَ دَهْشَةً،
إذْ يَذْكُر تَسْرِيَةً أوْ تَلْهِيَةً تَرْتَبِطُ بِمَوْضُوعِ زَوَاجِى
حَتَّى أنِّى لا أَقْدِرُ أنْ أَذْكُرَهَا دونَ الإِلْمَاحِ إلى
مَوْضُوعِ زَوَاجِى، ولسوفَ يكونُ لفُولسْطَافُ بِهَا
مَشْهَدُ مرَحٍ طَاغٍ! أمَّا التَّسْرِيَةُ فَسَوْفَ أُفَصِّلُ قَوْلِى
فِيهَا لَكَ فاسْمَعْنِى يا صَاحِبَ فُنْدُقِنَا الأكْرَمْ!
اللَّيْلَةَ فى الغَابَةِ مِنْ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ وحَتَّى الوَاحِدَةِ صَباحًا
ولَدَى شَجَرةِ بَلُّوطٍ يَأْتِيهَا شَبَحُ الصَّيَّادِ الأُسْطُورِى هيرْن
ستَقُومُ حَبِيبَتِى الفَتَّانَةُ آنْ بِدَوْرِ مَلِيكَةِ كُلِّ الجَانْ
أما سَبَبُ تنكُّرِها فالواقِعُ أنَّ أَبَاهَا قد أَمَرَ ابْنَتَهُ

– فى أَثْنَاءِ أَدَاءِ مَلاَهٍ أُخرَى مُخْتَلِفَةْ –
انْ تَتَسَلَّلَ فى رِفْقَةِ صَاحِبِنا سلِنْدر
وبأنْ تَذْهَبَ مَعَهُ حتى قَرْيَةِ إيتونْ، وبأنْ تَتَزَوَّجَهُ
فى الحالِ هُنَاكْ. ولَقَدْ وَافَقَتِ الآنِسَةُ على ذلكَ. لكنْ يا سَيِّدُ
والدةُ الآنِسَةِ تُعَارِضُ هذى الزِّيجَةَ كُلَّ مُعَارَضَةٍ
وتُرِيدُ زَوَاجَ البِنْتِ مِنَ الدكتورْ كايوسْ. ولِذَلكَ أَمَرَتْهُ بأَنْ
يَتَسَلَّلَ مَعَهَا أَثْنَاءَ اسْتِغْرَاقِ الأَذْهَانِ بِمَلْهَاوَاتٍ أُخْرَى
وبأنْ يَتَّجِهَ الإثْنَانِ إلى قِسٍّ كَنِيسَةِ وِنْدسورْ
كىْ يَتَزَوَّجَهَا كايوسْ فَوْراً. وتَظَاهَرَتِ الآنِسَةُ
بِطَاعَةِ أَمْرِ الوَالِدَةِ ووَعَدَتْ كايوسَ أنْ تَمْضِيَ مَعَهُ!
هذا الآنَ هو المَوْقِفْ: وَالِدُهَا قَرَّرَ أنْ تَلْبَسَ فُسْتَانًا أَبْيضَ
حتَّى إنْ لاَحَتْ لِسلِنْدَرَ فُرْصَتُهُ أَمْكَنَهُ أنْ يَعْرِفَهَا
مِنْ مَلْبَسِهَا ويُسِرَّ إليها أنْ تَمْضِيَ مَعَهُ، وبذلكَ
تَذْهَبُ آنَ بِصُحْبَتِه. أمَّا والدةُ الآنسةِ فَقَدْ
وَضَعَتْ تَدْبِيراً آخَرَ حتى يَتَيَسَّرَ أنْ
يَهْتَدِيَ الدكتورُ إليها إذْ سَوْفَ تكونُ الأَقْنِعَةُ على
أَوْجُهِ كُلِّ النَّاسِ وكُلُّ مَلاَبِسِهِمْ أزياءُ تَنَكُّرْ!
ولذلك قَرَّرَتِ الوَالِدَةُ بأنْ تُلْبِسَ آنَ ثِيَابًا

خُضْراً فَضْفَاضَةً، وبأنْ تَضعَ بِقُبَّعَةِ الآنِسَةِ
شَرَائطَ تَتَدَلَّى حتى تَلْهُو الرِّيحُ بِهَا.
فإذا لمَحَ الدكتورُ الفُرْصَةَ سانحَةً فَعَلَيْه بأنْ
يَقْرِصَهَا فى يَدِها! ولَقَدْ وَافَقَتِ الآنِسَةُ على أنْ
تَذْهَبَ مَعَهُ إنْ شَعَرَتْ بإشَارَتِهِ المذكورةْ!

صاحب الفندق : هل تَنْوِى أنْ تَخْدَعَ الوَالِدْ؟ أمْ أنها سَتَخْدَعُ الوالدةَ؟

فنتون : بل تَنْوِى خِدَاعَ كُلٍّ مِنْهُمَا يا صَاحِبَ الفُنْدُقْ!
هذا هُوَ المَوْقِفْ: أُريدُ مِنْكَ أنْ تُخَاطِبَ القِسِّيسَ فى الكَنِيسَةْ
حتى يكونَ فى انْتِظَارِنا ما بَيْنَ نِصفِ اللَّيْلِ والواحدةِ
وعِنْدَهَا نُكَلِّلُ الوِفَاقَ بين قَلْبَيْنَا إلى الأَبَدْ
بما يكونُ مِنْ مَرَاسِمِ الزَّوَاجِ شَرْعًا.

صاحب الفندق : نَقِّحْ خُطَّتَكَ ونَفِّذْها فسأمْضِى لِلْقِسِّيسِ. وإذا
جِئْتَ مَعَ الآنِسَةِ اللَّيْلَةَ سيكونُ الكَاهِنُ مُنْتَظِراً

فنتون : إنِّى مُمْتَنٌّ لَكَ أبدًا وكذلكَ سَوْفَ
أُكَافِئُكَ مُكَافَأَةً فَوْرِيَّةْ!

(يخرجان)

الفصل الخامس

المشهد الأول

(فندق الجارتر، يدخل فولسطاف والسيدة كويكلى)

فولسطاف : كُفِّى عن الثرثرة أرجوك! مع السلامة! سأَفِى بوعدى، هذه هى المرة الثالثة، وأرجو أن يحالف الحظ الأرقام الفردية. مع السلامة أقول! تفضلى! يقولون إن الرب يبارك الأرقام الفردية فى يوم الميلاد أو أيام العمل أو يوم الموت. مع السلامة!

كويكلى : سآتيك بسلسلة، وأبذل قصارى جهدى لآتيك بقرنين.

فولسطاف : مع السلامة أقول! فالوقت يمر! ارفعى رأسك وتفاءلى وأسرعى!

(تخرج كويكلى)

(يدخل فورد متنكراً فى زى بروك)

كيف حالك يا سيد بروك!؟ إما أن ينجلى الأمر فى هذه الليلة أو لا ينجلى أبداً! احضر إلى غابة وندسور فى نحو منتصف الليل عند شجرة البلوط التى يظهر عندها شبح هيرن، وسوف ترى العجب العجاب!

فورد : أفلم تذهب إليها أمس يا سيدى حسب الموعد الذى أخبرتنى به؟

فولسطاف : ذهبت إليها يا سيد بروك، كما ترى، رجلاً هرمًا مسكينًا، لكننى خرجت من عندها يا سيد بروك امرأة هرمةً مسكينة! فإن ذلك الوغد نفسه، زوجها، يسكنه عفريت الغيرة المجنون يا سيد بروك، بل أبرع عفاريت الغيرة الجنونية! ولأعترفْ لك بأنه ضَرَبَنى ضَرْبًا مُبَرِّحًا، وأنا متنكر فى زى امرأة، إذ إننى ما دمتُ فى زى الرجال لا أخشى جُلْيَاتَ نفسه بِرُمْحِهِ النُّحَاسِىِّ الذى يشبه نَوْلَ النساج يا سيد بروك، إذ إننى أعرف أيضًا أن كَرَّ الحياةِ أسرعُ من وَشِيعَةِ النَّوْل! إننى فى عجلة، فهيا معى يا سيد بروك، وسوف أكمل القصة لك فى الطريق. ومنذ حداثتى، أيام كنت أَنْتِفُ ريش الإوز، وأَهْرُبُ من المدرسة، وألعب بالنحلة الخشبية الدوارة، لم يضربنى أحد إلا أخيرًا. سِرْ معى وسوف أَحْكِى لك أمورًا غريبة عن فورد الوغد، وهو من أثأر منه الليلة وأضع زوجته فى يديك. سِرْ معى! أمامنا عجائب يا سيد بروك! هيا هيا!

(يخرجان)

المشهد الثانى

(على مشارف غابة وندسور، يدخل پيدچ وشالو وسلندر)

پيدچ : هيا هيا! سوف نختبئ فى خندقِ القلعة حتى نرى شموع الذين

يمثلون أدوار الجنيات. ولا تَنْسَ يا سلندر أن ابنتى سوف -

سلندر : نعم نعم! لقد تفاهمت معها واتفقنا على كلمة السر التى نتعارف بها. سوف أبحث عمن تلبس ثوبًا أبيض وأهمس لها هُسْ فتهمس لى هُسْ وهكذا نتعارف!

شالو : هذا جميل! ولكن لماذا الهسهسة؟ الثوب الأبيض سوف يدلك عليها وكفى! لقد دقت الساعة العاشرة!

بيدج : الليل حالك الظلمة، وسوف يصلح للشموع والجنيات. فليوفق الله ملهاتنا! لا ينتوى الشر إلا الشيطان، وسوف نعرفه بقرنيه. هيا بنا. سيروا ورائى!

(يخرجون)

المشهد الثالث

(المنظر نفسه، وفى الوقت نفسه تقريبًا، تدخل زوجة بيدج وزوجة فورد وكايوس)

زوجة بيدج : سيدى الطبيب! إن ابنتى تلبس ثوبًا أخضر، وحين تلوح لك الفرصة خذها من يدها إلى الكنيسة واعقدْ عليها بسرعة. امْضِ أمامنا فى الغابة إذ لابد أن ندخل نحن الاثنتين معًا.

كايوس : أعلم ما يجب أن أفعله. فالوداع.

زوجة بيدج : إلى اللقاء يا سيدى.

(يخرج كايوس)

لنْ يبتهجَ زوجى بالإساءة إلى فولسطاف بقدر غَضَبِه من تزويج ابنتى للطبيب. ولكن هذا غير مهم! فالتعنيفُ ساعةً أفضل من شقاء كل ساعة!

زوجة فورد : أين آنُ الآن، ورفيقاتُها الجنيات؟ وأين العفريت الويلزى هيو؟

زوجة بيدج : إنهم جميعًا قابعون فى خندق مُلاَصِقٍ لشجرة البلوط التى يظهر عندها شبح هيرن، وقد أخفوا شموعهم المضاءة، وحالما يلاقينا فولسطاف، سوف يكشفونها لتضىء هذا الليل.

زوجة فورد : لابد أن يرعبه ذلك!

زوجة بيدج : إذا لم يرعبه نكون قد خدعناه، وإذا أرعبه نكون قد خدعناه وسخرنا منه!

زوجة فورد : سوف نفضحه بخُدْعةٍ محكمة!

زوجة بيدج : مَنْ يَفْضَحْ فِسْقَ العَاهِرِ أوْ عُهْرَ الفُسَّاقْ
بِمُخَادَعَةٍ لا يَخُنِ العَهْدَ عَلَى الإطْلاَقْ

زوجة فورد : الموعد يقترب فهيا إلى شجرة البلوط! إلى شجرة البلوط!

(تخرجان)

المشهد الرابع

(يدخل إيفانز متنكراً وبعض الأطفال الذين يمثلون أدوار الجنيات)

إيفانز تدربوا على الرقص يا أطفال فى أدوار الجنيات. هيا معى وتذكروا أدواركم وأرجوكم أن تُبْدُوا الجرأة. اتبعونى الآن إلى الحفرة، حتى إذا ذكرتُ كلمةَ السِّرِّ فافعلوا ما آمركم به. هيا هيا! تواثبوا تواثبوا!

(يخرج الجميع)

المشهد الخامس

(يدخل فولسطاف متنكرا فى صورة الصياد هيرن، وعلى رأسه قرنان وفى يده سلسلة)

فولسطاف : دَقَّتْ ساعةُ قصر وندسور الثانيةَ عشرة. اللحظةُ تقترب حثيثًا. فلتساعدنى الأرباب التى عَرَفَتْ الشهوةَ وكابَدَتْها! اذْكُرْ يا چوپيتر أنك تَنَكَّرْتَ فى صورةِ ثَوْرٍ حتى تنالَ حبيبتك يوروپا، فأنْبَتَ الحبُّ قَرْنَيْن فى رأسك. إيه أيها الحب الجبَّارُ يا مَنْ تستطيع من بعض الزوايا أن تُحيلَ الحيوانَ بشرًا، وتحيل البَشَرَ حيوانًا من زوايا أخرى! لقد مَسَخْتَ نفسك يا چوپيتر أيضًا فى صُورَةِ طائرِ التَّمِّ حتى تُغْوِىَ حبيبتَكَ ليدا: أيها الحب القَادرُ على كل شىء: ما أَشَدَّ ما جَعَلْتَ مَظْهَرَ الإِوَزَّةِ يُخْفِى طابعَ الربوبية! فَأصبَحَتْ لدينا خطيئةٌ ارْتُكِبتْ فى صُورَةِ حَيَوانْ، وما أعظم إِثْمَهَا يا چوف،

وخطيئةٌ أُخْرَى فى صُورَةِ طائرٍ أليف: وما أكبرها من خطيئةٍ يا چوپيتر! وإذا كانت الأربابُ نفسُها تَعرِفُ الشَّهْوَةَ فما بالُ الإنسانِ الضعيف؟ أمَّا أنا فقد استَحَلْتُ ظَبْيًا مِنْ ظِبَاءِ غابة وندسور، وأَظُنُّنِى أَسْمَنَهَا جَمِيعًا! أَدْعُوكَ يا چوپيتر أنْ تُهَيِّىءَ الجَوَّ الصالحَ لِمَوْسِمِ التَّلاَقُحِ، وإلا ما لاَمَنِى أَحَدٌ إذا انْصَهَرَ شحمى فَخَرَجَ فى بولى! مِنْ القَادمُ الآن؟ الظَّبْيَةُ التى أَحْبَبْتُها؟

(تدخل زوجتا فورد وپيدچ)

زوجة فورد : أهذا أنت يا سير چون، يا غزالى، يا غزالى العزيز؟

فولسطاف : ظبيتى ذات الذيل الأسود! فَلْتُمْطِرِ السماءُ ثِمَارَ البَطَاطَا الحُلْوَةْ! ولْيَكُنْ هَزِيمُ الرَّعْدِ على إيقاع مَوَّالِ "جرين سليڤز"، وليتنزلْ مِنَ السماء بَرَدٌ من النعناع الذى يُعَطِّرُ الأنفاسَ عند القُبل، وثلوجٌ من الحلوى! فَلْتَهُبَّ عاصفةٌ من الإغراء أحتمى منها هنا، بين أحضانك!

زوجة فورد : لقد أَتَتْ معى مدام پيدچ يا حبيبى.

فولسطاف : إذنْ فاقتسمانى مثل الظبى المسروق، فتأخذ كل منكما فخذًا، وسوف أحتفظ لنفسى بالجنبين وأعطى الكتفين لحارس هذه المنطقة – وأما القرنان فسوف يرثهما زوجاكما. هل أجيد دور الصياد؟ هل أتكلم كلام هيرن الصياد؟ لقد أَثْبَتَ رَبُّ الحُبِّ

الطفلُ أنه يَفِى بعهده ويُصْغِى لِنِدَاءِ الضَّمير، إذْ عَوَّضَنى عما حُرِمْتُ مِنْهُ مِنْ قبل. وبحقٍّ رُجُولَتِى الحقَّة وشَبَحِ الصَّيَّادِ الذى أُمَثِّلُه، أَفْتَحُ لكما أحضانى!

(تسمع ضجة صاخبة خارج المسرح)

زوجة بيدج : 'يا خبر'! ما هذه الضجة؟

زوجة فورد : غفر الله خطايانا!

فولسطاف : ماذا عساها أن تكون؟

زوجة فورد :

وزوجة بيدج : (معًا) فلنهرُبْ فلنهرُبْ!

(تهرب المرأتان)

فولسطاف : أعتقد أن الشيطان لا يريدنى أن أذهب إلى الجحيم، حتى لا يزيدَ شحمُ جسمى نارَ جَهَنَّمَ اتِّقَادًا! وإلاَّ ما أَحْبَطَ مَسْعَاىَ على هذا النحو أبدًا!

(يدخل إيفانز وعلى رأسه قرنا جِدْيٍ وعلى أكتافه جلد ماعز، ومعه الأطفال الذين يمثلون أدوار الجنيات، والسيدة كويكلى فى دور ملكة الجان، وبيستول فى دور عفريت)

كويكلى : يا جِنِّيَّاتُ أيا سَوْدَاءُ ويا شَهْبَاءُ ويا خَضْرَاءُ وبَيْضَاءْ
يا مَــنْ تَرْقُصْنَ بِضَــوْءِ القَمَرِ وفـى لَيْلَتِنَا الظَّلْمَــاءْ
يا أَيْتَامُ ورِثْــنَ مَهَامَّ الأَقْدارِ المكتــوبةْ
الآن عَلَيْكُنَّ أداءُ مَهَامِّ اللَّيْلِ المَحْسُوبَةْ
نادِ عَلَيْهِنَّ مُنَادِى الجِــنِّ أيا عِفْــرِيتُ بِكُــلِّ نِدَاءْ

بيستول : صَمْتًا حتى أَدْعُو الأَسْمَاءَ تِبَاعًا يا مخلـوقاتِ هَوَاءْ
فَلْتَثِبى يا جُنْدُبَةُ إلى جَوْفِ مَدَاخِنِ هــذا القَصْــرِ الآنْ
حيثُ الإهْمَالُ بتنظيـفِ رَمَادِ الفَحْــمِ وتَقْليــبِ النِّيرانْ
اقْرِصْنَ الخَادِمَةَ المُهْمِلَةَ بِقَرَصَاتٍ فى لَوْنِ التُّوتِ الأَزْرَقْ
فَمَلِيكَتُنَا المُشْرِقَةُ تَعَافُ الكَسَلَ وتَكْرَهُ كُلَّ بليدٍ أَخْــرَقْ

فولسطاف : هــذى جنـياتْ! والمـوتُ عِقَابُ المتحـدثِ للجــانْ
أُغْلِقُ عَيْنَىَّ وأرقدْ! إبْصَارُ نَشَاطِ الجِنِّ حرامٌ للإنْسَانْ

إيفانز : أَيْنَ الجِنِّيَّةُ خرزَةْ؟ انْطَلِقى وتَحَرَّىْ قَلْبَ فَتَاةٍ هَاجِعَةِ
صَلَّتْ لله ثَلاثًا قَبْـلَ النَّوْمِ ونَاجَتْهُ بِرُوحٍ ضَارِعَـــةِ
فَهَبِيـهَا أَحْــلامًا ذَاتَ هَنَاءٍ وخَــيَالاتِ جَمَــالْ
ودَعِيها تَنْعَمُ بِسُبَاتٍ كالأَطْفَالِ بلا هَمٌّ فى البَالْ
أمَّا مَنْ تَرْقُدُ دونَ اسْتِرْجَاعٍ لِذُنُوبٍ تَتَطَلَّبُ رُوحَ الغُفْرَانْ
فَلْتُقْرَصْ فى الأذْرُعِ والأَرْجُلِ والأكْتَافِ

وفى الأجْنَابِ وفى الظَّهْرِ وفى السِّيقَانْ!

كويكلى : هَيَا انطَلِقِى يا جِنِّيَاتْ!

فَتِّشْنَ القَلْعَةَ فى وندسور.. مِنْ دَاخِلِها والشُّرُفَاتْ!

وانثُرْنَ الحظَّ الحَسَــنَ بكُــلِّ الغُــرَفِ المَبْرُوكَةْ

كَيْما تمكُثَ حتى يَوْمِ الدِّينِ كما كانَتْ مَتْرُوكَةْ

فى حَالَةِ تَقوَى وصَلاَحٍ يَجْدُرُ فى الحَقِّ بِها

ويُؤَكِّدُ كَمْ تَجْدُرُ بالسَّاكِنِ وجَـدَارَةَ صَاحِبِها

عَطِّرْنَ كذلكَ كُلَّ مَقَاعِدِ شَرَفٍ فى القَلْعَةْ

برَحِيــقِ البَلْسَــمِ وعَبيــرِ زُهُـورِ المُتْعَةْ

باركْنَ دُروعَ نَبَالَةِ أصْحَابِ الشَّرَفِ المَرْسُومَةَ فوقَ مَقَاعدِهِمْ

وبَيَارِقَ صُغْــرَى فــى الخُوذَةِ تَشْهَــدُ بِوَلاَءِ أَمَاجِدِهِــمْ

وعَلَيْكُــنَّ أيا جِنِّيَاتِ مُرُوجٍ إنْشَادُ أَنَاشِيــدِ للرَّبْ

تَدْعُو وتُبَارِكُ هذى الأرْضَ بكُلِّ النُّضْرَةِ والخِصْبْ

وتَحلَّقْنَ كَدَائرةِ وِسَامَ الجَارتَرِ فى حَلْقَةِ جِنٍّ رَائِعَةْ

تَشْهَدُ بِدَلاَلَةِ ما كُتِــبَ عَلَيْهِ مِــنْ كَلِمَاتٍ ذَائعَــةْ

واكْتُبْنَ على الكَلأ الأخْضَرْ: العَارُ عَلَى مَنْ يَقْصِدُنَا بأذَى

بزُهُــــورٍ حَمْـــراءَ وزَرْقَاءَ وبَيْضَـــاءَ وذاتِ شَـــذَى

ومُنَمْنَمَةٍ كالياقوتِ الأصفَرِ واللُّؤْلُؤِ بِنَسِيجٍ جَذَّابْ

كَوِسَامِ الجَارْتَرِ فى سِيقَانِ الفُرْسَانِ الغُرِّ الأَنْسَابْ
واستَخْدِمْنَ حُرُوفَ كتابتكنَّ أيا جِنِّيَاتُ مِنَ الزَّهْرِ الخَلَّابْ
فَلْنَنْطَلِقِ الآنَ فَهَيَّا! لكنْ لَنْ نَنْسَى أنْ نَرْقُصَ فى فَرْحَةْ
رَقْصَتَنَا التَّقْلِيدِيَّةَ حَتَّى الوَاحِـــدَةِ ومِنْ حَــوْلِ الدَّوْحَــةْ
رَقْصَـــةَ هيـــرْنَ الصَّيَّادِ الجَبَّارِ المُعْـــتَادْ

إيفانز : فَلْتَتَمَاسَكْ أَيْدِينا كىْ ننتظمَ برقْصٍ مَيَّادْ
عِشْرُونَ حُبَاحِبَ سوفَ تكونُ لنا أَضْوَاءً ثَرَّةْ
كىْ تُرْشِدَ خَطْوَ الجَانِ الرَّاقِصِ حَوْلَ الشَّجَرَةْ
لكنْ مَهْلاً! هَذى رائحةُ الإنْسَانِ ابنِ الأَرْضِ الأَهْطَلْ!

فولسطاف : (لنفسه) فليـــحـــفظنـى الله إذن من ذاك الجنىِّ الويــلزى! كى لا يمسخنى قطعة جبن!

بيستول : يا دُودَةَ أَرْضٍ شِرِّيرَةْ! إنَّكَ مَسْحُورٌ حتى فى مَوْلِدِكَ الأَوَّلْ!

كويكلى : حَرِّقْـــنَ أَنَامِلَـــهُ بالنَّارِ لِنَخْبَرَ حَـــالَتَهُ فَـــوْرًا
فإذا كانَ عَفِيفَ القَلْبِ ارْتَدَّ اللَّهَبُ ولم يُحْدِثْ ضُرًّا
دُونَ مَسَاسٍ أو أَلَـــمٍ! أَمَّا إنْ أَجْفَـــلَ وارتعـــبَا
كانَ الجَسَـــدُ لِرَجُـــلٍ ذى قَلْـــبٍ فَسَـــدَ وذَهَبَا

بيستول : قَرِّبْ نَارَكَ منه

إيفانز : هلْ يُمْسِكُ أُصْبُعَهُ الخَشَبِىُّ إِذَنْ هذى الجَذْوَةْ؟

(يلمسون أصابعه بنيران الشموع وهو يفزع ويصيح ألمًا)

فولسطاف : آه آه آه!

كويكلى : هذا فاسِــقٌ هــذا فاسِــقْ! وتُلَوِّثُهُ أحقَــرُ شَهْوَةْ!
طُوفِــى يا جِنِّيَّاتُ وغَنِّــى أُغْنِيَةً ساحِــرَةً تَهْزأُ بِهْ
واصلْنَ اللَّسْعَ بإيقَاعِ الخُطُوَاتِ الرَّاقِصَةِ هُنا مِنْ حَوْلِهْ
(أغنية الجنيات)

الجنيات : تَبًا لخطَيئَتِهِ فـى العِشْق
تَبًا لِلشَّهْــوَةِ والفِسْــق
ما الشَّهْوَةُ إلا نَارُ الدَّمْ
تُلْهِبُهَا رَغَبَــاتُ الإثْـمْ
ويُغَذِّيها القَلْبُ فَتَصْعَدُ أَلْسِنَةُ اللَّهَبِ المَوَّارْ
وتَهُبُّ رِيَاحُ الأَفْكَارِ فَتَعْلُو فَــوقَ الأَفْكَارْ

* * *

فَلْتَقْرِصْــنَ الرَّجُــلَ جَميعًا يا جِنِّيَّاتْ
عاقِبْنَ الرَّجُلَ على ما أَبْدَى مِنْ شَهَوَاتْ

* * *

اقْرِصْنَهُ.. أَحْـرِقْنَهُ.. عَذِّبْنَهُ كَــىْ يَعْتَبِرْ
حَتَّى يغيبَ ضَوْءُ شَمْعِكُنَّ والنُّجومُ والقَمَرْ

(فى أثناء الأغنية يقـرصه الجميع، ثم يأتى الطبيب كايوس

متسللاً ويخرج مصطحبًا غلامًا يلبس رداءً أخضر من يده، ويدخل سلندر من الجانب المقابل ويتسلل خارجًا مصطحبًا غلامًا يلبس ثوبًا أبيض من يده، ويدخل فنتون فيتجه إلى الآنسة آن پيدج ويخرج معها. تأتى من خارج المسرح ضجة توحى بنفير صيد الثعالب وطراد الكلاب، فيفر الذين يلعبون أدوار الجنيات، ويخلع فولسطاف رأس الظبى التى يلبسها وينهض).

(يدخل پيدج وفورد وزوجتاهما)

پيدج : لا لا تُحَاوِلِ الهَرَبْ! أَظُنُّ أَنَّنا رَأَيْنَا ما فَعَلْتَهُ هُنا وضَبَطْنَاكْ!
أَلَمْ تَجِدْ ما تَسْتَعِينُ بِهْ.. غَيْرَ التَّخَفِّى فى قِنَاعِ هيرنَ الصَّيَّادْ؟

زوجة پيدج : أَرْجُوكُمَا كَفَى! ولا تُبَالِغَا فى هَذِه الهَزَلِيَّةْ!
والآنَ قُلْ لى أَيُّها الكريمُ يا سِيرْ جُونْ:
ماذا تَقُولُ الآنَ فى الزَّوْجَاتِ فى وِنْدسور؟
وهل تَرَى هَذَيْنِ يا زَوْجى؟ **(تشير إلى القرنين)**
أَلاَ يُلاَئِمُ القَرْنَانِ جَوَّ الغَابَةْ.. خَيْرًا مِنَ المَدِينَةْ؟

فورد : من الديوث الآن يا سيدى؟ اسمع يا سيد بروك: إن فولسطاف وغد، وغد ديوث، وهذان هما قرناه يا سيد بروك. واسمع يا سيد بروك، إنه لمْ يستمتعْ بشيءٍ ينتمى لفورد إلا بسلة غسيله،

وبهراوته، وبعشرين جنيهًا لابد من تسديدها إلى السيد بروك. ولذلك فقد صودرت خيوله وفاءً للدَّين يا سيد بروك!

زوجة فورد : لقد صادفنا سوء الحظ يا سير چون فلم نستطع أن نلتقى أبدًا. ولن أتخذك حبيبًا يومًا ما، ولكننى سأراك دائمًا ظبيى العزيز!

فولسطاف : بدأت أدرك أنكم جعلتمونى حمارًا.

فورد : وثورًا أيضًا! والدليلان على هذا حاضران بارزان!

(يشير إلى القرنين)

فولسطاف : ولم تكن تلك جنيات. لقد خطر لى ثلاث مرات أو أربع أنها ليست جنيات، ومع ذلك فإن إحساسى بالذنب، والمفاجأة التى أذهلت تفكيرى جعلت هذه الخدعة الساذجة تنطلى علىّ فصدقتها حقًّا على الرغم من منافاتها للعقل والمنطق، وتصورت أنهن جنيات! فانظروا كيف يتحول العقل إلى أضحوكة يتندر بها الناس إذا خُدع فتشتت!

إيفانز : اعبد الله مخلصًا له الدين يا سير چون فولسطاف، وتَخَلَّ عن شهوتك حتى لا تعودَ الجنياتُ إلى قَرْصِكْ.

فورد : أحسنت أيها العفريت هيو!

إيفانز : وتخلَّ أنت أيضًا عن غيرتك أرجوك!

فورد : لن أعود إلى الشك فى زوجتى أبدًا، إلا إذا استَطَعْتَ أن تغازلها

بلغة انجليزية سليمة.

فولسطاف : هل تركتُ مُخيً فى الشمس حتى جَفَّ فباتَ عـاجزاً عن اكتشاف مـثل هذه الحيلة الـساذجـة؟ وكيف تنجح هـذه العنزة الويلزية فى خداعى؟ وهل بقى لى أن ألبس طرطورالأبله من الصوف الويلزى؟ لم يبق إلا أن أُغَصَّ بقطعة جبن مقلى فى الزبد.

إيفانز : لا تَصِحُّ إضافةُ 'الذِّبدِ' إلى 'الكُبنِ'. والواقع أن بطنك كلها ذُبد!

فولسطاف : 'الذِّبدُ' و'الكُبنُ' تقول؟ هل جـاء اليوم الذى يهزأ بى فـيه رجل يُقَطِّع اللغة ويقليـها فى الزبد؟ كفى بهـذا قاتلاً للشهـوة واصطياد النساء ليلاً!

زوجة بيدج : عجـبًا يا سيـر چون! هل تتصور أننا لـو كنا اقتلعنا الفـضيلة من قلبينا وقَبِلْنَا نَبْذَ التقوى ودخولَ النار، أنَّا كنَّا نتخذك أنت من دون الرجال عشيقًا؟

فورد : تختاران قصعةَ عصيدة؟ 'شوالاً' من الكتَّان؟

زوجة بيدج : أو رجلاً منفوخًا؟

بيدج : هَرِمٌ باردٌ ذابلٌ ذو كرش لا يطاق منظره!

فورد : ويقذف بالباطل مثل إبليس؟

بيدج : وفى فقر أيوب؟

فورد : وخطَّاءٌ كزوجة أيوب؟

إيفانز : ممارسٌ للفحشاءِ مرتادٌ للحاناتِ شاربٌ للنبيذِ الإسپانى والنبيذ الرخيص والنبيذ الويلزى؟ مُدْمِنٌ للسُّكْر والعربدة وسَبٍّ الناس والبحلقة تيهًا وعُجبًا والهذر والترهات؟

فولسطاف : لا بأس! غدوت موضوع سخريتكم بعد أن انتهزتم الفرصة السانحة! إنى أحس بالمذلة ولن أستطيع الرد على لابس الأقمشة الويلزية الخشنة! وأشعر أنى انحدرت إلى قاعٍ لا يستطيع الجهل نفسه الوصول إليها! فافعلوا بى ما شئتم!

فورد : قطعًا يا سيدى! سنأخذك إلى وندسور حيث تقابل رجلاً يدعى بروك، وكنتَ احتَلْتَ وسَلَبْتَ مَالَهُ فى مقابل تمكينه من قضاء وطره! وهكذا، فإلى جانب كل ما عانيت، لابد أن ترد ماله إليه! وهذا فى رأيى ضربةٌ موجعة!

پيدج : ومع ذلك ابْتَهِجْ أيُّها الفارس! فأنا أدعوكَ الليلةَ تستمتعَ بشراب الليل السَّاخِنِ، ولِتَضْحَكَ من زوجتى التى تَضْحَكُ الآن عَلَيْك! اسْخَرْ منها وقل لها إن السيد سلندر قد تزوج ابنتى!

زوجة پيدج : (جانبًا) يشكك الأطباء فى هذا! قسمًا بكون آن پيدج ابنتى إنها الآن زوجة الدكتور كايوس.

(يدخل سلندر)

سلندر : أدركنى أدركنى يا صهرى پيدج!

بيدج : ماذا حدث يا زوج ابنتى؟ اهدأ يا ولدى اهدأ! هل أَنْجَزْتَ العمل؟

سلندر : أَنْجَزْت؟ سأُبْلِغُ سادةَ مقاطعة جلوستـرشير كلها بما حدث! ليتنى ذهبْتُ فى داهية!

بيدج : ماذا حدث يا ولدى؟

سلندر : ذهبتُ إلى إيتون كى أتزوج الآنسـة آن پيدج، فإذا بصحـبتى غلامٌ أخرقُ ضخم الجرم! لو لم نكنْ فى الكنيسة لضربتُه ضَرْبًا مُبَرِّحًا، أو لَضَرَبَنِى هو! لَوْ لَمْ أكنْ أَظُنُّ أننى اصطحبتُ آن پيدج فليقبضْ الله روحى! إنه الغلام الذى يعمل لدى سائس خيل البريد!

بيدج : أقسم لقد أسأت تنفيذ التعليمات!

سلندر : وما حاجتُك أنْ تقـولَ لى ذلك؟ هذا ما أراه، بعد أن تصورتُ أن الغلامَ فتـاة! ولو تَزَوَّجْتُه رغم ارتدائه ملابسَ امرأةٍ لمـا أبقيتُه فى عصمتى.

بيدج : هذا من غبائك! ألم أَشْرَحْ لكَ كيفَ تُمَيِّزُ ابْنَتِى بِلَوْنِ ملابسها؟

سلندر : لقد قصـدتُ التى تَرْتَدِى رداءً أبيضَ، وقلتُ لها 'هُس' فجاء الرد 'هُسْ'، كـما اتفـقنا أنا وآن، ولكـنَّ الرَّدَّ لَمْ يكنْ من آنَ بل من غلامِ سائسِ خَيْلِ البريد!

زوجة بيدج : أرجـوكَ لا تغضبْ يا زوجى الكريـم! الحقُّ يا چورج أننى كنتُ أعرفُ ما تعتزمُه، ومِنْ ثَمَّ جعلتُ ابنتى تلبس رداءً أخضر، ولابد

أنها الآن مع الطبيبِ فى الكنيسة، ولابد أنهما تَزَوَّجَا.

(يدخل الطبيب كايوس)

كايوس : أينَ مدامْ بيــدج؟ أُقْسِمُ إنى خُدِعْتُ! لقد تَزَوَّجْتُ صَبِيًّا، غُلاَمًا، فَلاَّحًا! قسمًا بالله! إنه غلامٌ لا آنْ بيدج! أُقْسِمُ لقد خُدِعْتُ!

زوجة بيدج : عجبًا! أَلَمْ تَصْحَبْ ذاتَ الرِّدَاءِ الأَخْضَرْ؟

كايوس : نَعَمْ! قَسمًا! لكنه غلامْ! قــسمًا سوف أَدْعُو كُلَّ أَهَالِى وندســور لحَمْلِ السِّلاَحْ!

فورد : هذا غريب. من الذى اصطحب آن بيدج فعلاً؟

(يدخل فنتون وآن بيدج)

بيدج : فى قَلْبِى شَكٌّ ومَخَاوِفٌ. ها قَدْ وَصَلَ السَّيِدُ فِنْتُونْ!
ما حالُكَ يا سَيِّدُ فِنْتُونْ؟

فنتون : أَرْجُوكَ الصَّفْحَ أبى الأفضلُ والصَّفْح أَيَا وَالِدَتِى الفُضْلَى!

بيدج : كيفَ تَأَتَّى لَكِ يا آنِسَةُ بألاَّ تَصْطَحِبِى السيدْ سلندر؟

زوجة بيدج : لِمَ لَمْ تَصْطَحِبِى يا آنِسَةُ الدكتورْ كايُوسْ؟

فنتون : أَوْقَعْتُمَاهَا فى حَيْرَةْ! فاسْتَمِعَا لِمَا جَرَى فى الوَاقِعْ:
لوْ كُنْتُما زَوَّجْتُمَاهَا مِنْ فَتًى لَيْسَتْ تُشَارِكُهُ الهَوَى
لجَلَبْتُمَا عَارًا علَى ذَاكَ الزَّوَاجْ.
والحَقُّ أَنَّا قد تَعَاهَدْنَا على الزَّوَاجِ مُنْذُ مُدَّةْ

وهكذا غَدَوْنَا واثِقَيْنِ أنَّنَا عَقَدْنا عُرْوَةً لا تَنْفَصِمْ
أمَّا الجَرِيرَةُ التى أَتَتْهَا فهى عَقْدُنَا رِبَاطَنَا المُقَدَّسْ
ولَيْسَ فى هذا التَّحَايُلِ الشَّرِيفِ أىُّ خُبْثْ
أَوْ أىُّ عِصْيَانٍ وإِهْمَالٍ لِوَاجِبِ البُنُوَّةْ
ما دامَ قد أعَانَها علَىَ تَفَادِى أوْ تَحاشِى
أَلْفَ سَاعةٍ مَلْعُونَةٍ مُدَنَّسَةْ
ممَّا يكونُ فى الزَّوَاجِ رَغْمَ أَنْفِهَا.

فورد : لا تَأْخُذْكَ الحَيْرَةُ فَمُحَالٌ تَغْيِيرُ الوَاقِعْ.
لا يَهْـدِى القَلْبَ بِدُنْيَا الحُـبِّ لَدَيْنَا غَيْرُ المُقْتَدِرِ الجَبَّارْ
إنَّا نَبْتَاعُ الأَرْضَ بِمَالٍ لكنَّا نَبْتَاعُ الزَّوْجَاتِ مِنَ الأَقْدَارْ

فولسطاف : لكمْ يَسُرُّنى مِنْ بعد أنْ دبرتم المكيدة التى أصبتمونى بالسهام فيها
أنَّ سهمكم فى هذه الرمية طاش!

بيدج : لا بَأْسَ فلا حَلَّ لهذى العُقْدَةِ! أَسْعَدَكَ الله أيا وَلَدِى فِنْتُون!
ما لا يُمكننا أنْ نَتَفَادَاهُ عَلَيْنا أنْ نَرْضَى بِهْ.

فولسطاف : إنْ أَطْلَقْتَ كِلاَبَكَ لَيْلاً سَتُطَارِدُ كُلَّ الغِزْلاَنْ.

زوجة بيدج : لا بَأْسَ إِذَنْ! لَنْ تَغْلِبَنِى بَعْدَ الآنَ هُمُومْ!
يا سَيِّدْ فِنْتُونْ! فَلْيُسْعِدْكَ الله بأيامِ هَنَاءٍ لا حَصْرَ لَهَا.
يا زَوْجِى الأكرمُ فَلْيَرْجِعْ كُلٌّ مِنَّا لِلْمَنْزِلِ

حتى نَتَنَدَّرَ حَوْلَ المِدْفَأَةِ بِهَذِى المَلْهَاةِ
وَأَدْعُو السِّيرْ جُونَ كَذَلِكَ والصُّحْبَةْ.

فورد : فَلْيَكُنِ الأَمْرُ كَذَلِكَ يا سِيرْ جُونْ
وَلَسَوْفَ تَفِى اللَّيْلَةَ للأُسْتَاذِ برُوكْ بالوَعْدِ المَضْرُوبْ
إذْ سَوْفَ يَبِيتُ اللَّيْلَةَ مع زَوْجَةِ فُورْدٍ وَفْـقَ المَطْلُوبْ

(يخرجون)

نهاية المسرحية

الحـواشي

وتتضمن شـروحًا نصية وتعليقات نقـدية تستكمل ما
ورد في المقدمة وتشرحه تفصيلاً

حواشى الشخصيات

إيراد قائمة تتضمن أسماء شخصيات المسرحية وأدوارها من الإضافات المستحدثة فى طبعات المسرحية منذ أن أدخلها المحرر نيكولاس رو (Rowe) لأول مرة فى طبعته لمؤلفات شيكسبير عام ١٧٠٩، ومعنى ذلك أن "قائمة الأدوار"، كما يسميها ملكيورى، لا توجد فى طبعات المسرحية، لا فى الفوليو ولا فى الكوارتو، قبل ذلك التاريخ.

السير چون فولسطاف: فارس يتقاضى معاش التقاعد من القصر الملكى. وفى آخر مسرحية هنرى الرابع٢، عندما يتولى الأمير هال العرش ويصبح الملك هنرى الخامس، يعلن نبذه لفولسطاف فى خطاب شهير (٥/٥/٤٧ - ٧٢) يقول فيه:

إنّى لاَ أَعْرِفُكَ أيَا هَرِمًا كنتُ عَرَفْتُهْ. فارْكَعْ صَلِّ لِربِّكْ.
ما أَبْشَعَ ما تَتَنَاقَضُ هذى الشَّعَرَاتُ البيضاءُ بِرأسِكَ مع دَوْرِ مُهَرِّجْ!...
إنى آمُرُ أنْ تُنْفَى حتى تلكَ اللَّحْظَة وإذَا عُدْتَ إِلَيْنَا أَعْدَمْتُكْ...
ولْتَبْقَ بَعيدًا عنِّى بِمَسَافَةِ عَشْرَةِ أَمْيَالِ
لكنِّى آمُرُ لكَ طُولَ العُمْرِ كذلكَ بِمَعَاشِ تَقَاعُدْ
حتى لا يَضْطَرَّكَ فَقْرُكَ لخبائثَ وشُرُورْ!

(٥/٥/٤٧-٤٨، ٦٣، ٦٥ - ٦٧)

(طبعة آردن ١٩٨١، من تحرير أ. ر. همفريز A. R. Humphreys)

ولكن الممثل الذى يلقى الخاتمة المنثورة (epilogue) يقول "إن مؤلفنا يعدكم بتواضع أن يواصل القصة وفيها السير چون" (٢٦ - ٢٧) ثم تُعْلَنُ وفاة السير چون فولسطاف فى هنرى الخامس، فلماذا أحياه شيكسبير؟ يقول ملكيورى إنه أحياه وصوره فى هذه الصورة المنفرة حتى يبرز نبذ الملك إياه، متفقًا فى هذا مع نقاد آخرين، وربما يكون قد أحياه بسبب الشعبية الجارفة التى كانت تلك الشخصية تتمتع بها. وعلى أى حال فإن هذا الخطاب يؤكد وصف فولسطاف بأنه من "فرسان وندسور الفقراء"، على نحو ما جرى

العرف على الإشارة إليهم، وأرى أن هذه 'الصلات' ما بين فولسطاف فى مسرحيتى هنرى الرابع وفى زوجات مرحات تؤكد ما ذهبت إليه من أنه الشخصية نفسها وإن 'تدهورت' للأسباب التى ذكرتها فى المقدمة.

روبين: اسم خادم فولسطاف لا يظهر فى هنرى الرابع ٢ (بل يشار إليه دائمًا باسم 'الغلام' أو 'الصبى') ولا فى هنرى الخامس حيث يشار إليه باسم 'الصبى'.

باردولف، نائب العريف: لا يشار إلى الرتبة العسكرية لباردولف فى زوجات مرحات ولا فى مسرحية هنرى الرابع ١، ولكنه يشار إليه دائمًا فى هنرى الرابع ٢ بلقب 'نائب العريف'، وفى هنرى الخامس يشير إليه 'نيم' بهذا اللقب، وأيضًا بلقب 'الملازم'. وهو يتميز فى هذه المسرحية، مثلما يتميز فى المسرحيات التاريخية، بلون وجهه الأحمر.

پيستول، حامل الراية: لا يشار إلى الرتبة العسكرية لپيستول فى زوجات مرحات، وهو الذى يمثل نمط 'الجندى المتفاخر' (انظر المقدمة حيث رأى نورثروب فراى) وهو المغرم بالحديث بالنظم المرسل المتكلّف الذى كان يميز أسلوب الشاعر مارلو ومقلديه. ولكنه يشار إليه بلقب حامل الراية أى (ensign = ancient) فى هنرى الرابع ٢ (٢/ ٤) وهى رتبة أعلى من نائب العريف. وفولسطاف يناديه بلقب الملازم (lieutenant) فى المسرحية نفسها (٥/ ٥/ ٨٩) ويعنى بذلك أنه يليه مرتبة فى 'سلسلة القيادة'. وتعود الإشارة إلى پيستول باعتباره حامل الراية فى هنرى الخامس، إلا حين يناديه باردولف بلقب 'الملازم' (٢/ ١/ ٣٩) وأما فى ٣/ ٦/ ١٢ فإن فلولين (الويلزى - النموذج الذى بنى شيكسبير عليه إيڤانز) يناديه باسم "الملازم حامل الراية.. فى شجاعة.. مارك أنطونيو". وأما فى ٢/ ١ من المسرحية نفسها فهو "صاحب الفندق" بعد أن تزوج من السيدة كويكلى التى كانت تمتلك الفندق قبل زواجها، ونلاحظ أن پيستول يسخر من السيدة كويكلى فى ٢/ ٢/ ١٢٧ - ١٢٩سخرية يعتبرها النقاد تطويرًا لعلاقته السابقة بها ودليلاً على تطور شخصيته، وانظر كذلك الإلماح إلى التنافس القديم بينه وبين نيم فى حب هذه السيدة.

نيم، نائب العريف: هذا هو الوحيد من بين أتباع فولسطاف الذى تُذكر رتبته العسكرية فى الزوجات المرحات. ويطبع الاسم بصورتين مختلفتين فى هذه المسرحية وفى هنرى الخامس هكذا (Nim, Nym) فى الطبعات الأولى لهما، ولكن المحررين المحدثين يفضلون (Nim) لأن هذا الفعل القديم فى الإنجليزية الذى كان يعنى 'يأخذ' قد اكتسب معنى 'يسرق'، وهو ما

يناسب هذه الشخصية التعسة وما حدث له فى هنرى الخامس حيث نسمع فى ٤/ ٤/ ٧٠ - ٧٤ أنه قد شُنق، مثل باردولف، بتهمة السرقة (انظر المقدمة). ويبدو فى المسرحيتين ولعه باستخدام كلمة (humour) (المزاج/ الطبع) وهو يستخدمها بمبرر ودون مبرر، أحيانًا ليعنى 'الفكاهة' وأحيانًا ليعنى 'المرح' ، .وأحيانًا دون أن يعنى شيئًا محددًا بل للسخرية فحسب من الاتجاه إلى تقديم 'الطباع' على المسرح، على نحو ما بلغ فروته فى مسرحية بن جونسون المسماة "كل إنسان وفقًا لطبعه" (١٥٩٨) وهو يغير من استخدامه للعبارة التى غدت ملازمة له بحيث يعنى شيئًا مختلفًا فى كل موقف.

شالو - الاسم كما هو واضح من معناه المباشر يفيد الضحالة، ويشير إليه سلندر فى السطر ٥ من ١/١ بأنه من 'مقاطعة جلوستر' وهى العبارة التى يقصد بها شيكسبير تذكير الجمهور بأن شالو يظهر فى المشاهد التى تجرى فى تلك المقاطعة فى هنرى الرابع ٢، وقد حذفها شيكسبير من طبعة الكوارتو، ولكنه بعد أن ذكرها هنا فى طبعة الفوليو أردفها بالإشارة فى ٢/ ٣/ ٥٢ إلى أنه 'ضيف' يحل فى فندق الجارتر، كأنما ليبرر الإشارة إلى عمله أصلاً فى جلوستر. والإشارة إلى جلوستر تنفى ما يقول به الباحث هوتسون (Hotson) فى كتابه شيكسبير ضد شالو (١٩٣١) من أنه هو وسلندر كانا يمثلان تعريضًا بقاضى الصلح وليم جاردينر (Gardiner) وابن أخيه وليم ويت (Wayte) اللذين كانا يخاصمان شيكسبير وصاحب فندق سوان (Swan) فى معركة قانونية عام ١٥٩٦. والعلاقة الأسرية بين شالو وسلندر غير منصوص عليها صراحة فى هذه المسرحية ولا فى هنرى الرابع٢، ولذلك ينكر النقاد ما ذهب إليه هوتسون.

إبراهام سلندر: اسمه الثانى يعنى ما يعنيه اللفظ من النحافة، وأما إبراهام الذى لا يذكر إلا مرتين فى المسرحية (١/ ١/ ٥١، ٢١٦) فربما كانت تقصد به إشارة ساخرة إلى الاسم 'المفترض' لرب الغرام كيوبيد (روميو وجوليت ٢/ ١/ ١٣ - ١٤) وذلك بسبب خيبة سلندر وعجزه عن القيام بدور 'العاشق' . أضف إلى ذلك أن الشحاذين الذين كانوا يسيرون نصف عراة كان يشار إليهم باسم 'رجال إبراهام' . والسيد پيدج يعتقد أن سلندر يصلح زوجًا لابنته آن ليس لأنه قريب القاضى شالو بل لأنه ينتظر ميراثًا وفيرًا. وأما قضية 'القرابة' فعلى الرغم من غموضها، إذ يتخاطبان أحيانًا باعتبارها عمًا وابن أخيه، وأحيانًا باعتبارهما أولاد عمومة، فإن النقاد يقولون إن شالو قد يكون والد عم سلندر بسبب تقدم شالو فى السن، إذ تخطى الثمانين، وسلندر لا يزال فى مقتبل العمر، ولم أشأ بلبلة القارئ فى الترجمة فجعلت العلاقة محددة بالعم وابن أخيه فى كل مرة يشار إليها فى النص.

فنتون: فى ٣/ ٢/ ٦٥ يقول بيدج إن فنتون "كان ملازمًا لصحبة الأمير المنفلت العيار ورفيقه پوينز" ، ويقول ملكيورى إن ذكر پوينز يقصد به التمييز بين صحبة فنتون وصحبة فولسطاف، وهو ما سبق أن ناقشه هيبارد وعرضت له فى المقدمة عن 'المقابلة' بين فولسطاف وفنتون، وأما پوينز هذا فإنه يظهر فى هنرى الرابع (الجزءين الأول والثانى) فيقوم بدور خليل الأمير وصَفِيِّه، وهو يشترك معه فى حياكة الأشراك التى يقع فيها فولسطاف. ومن الطريف أن اسمه هو الوحيد الذى لم يتغير، على الرغم من تغيير أسماء جميع 'المهرجين المنفلتين' فى المسرحيتين المذكورتين.

السير هيو إيڤانز - كان لقب 'سير' شائع الاستعمال فى مخاطبة الكاهن، باعتباره ترجمة للَّفْظَة اللاتينية (*dominus*) التى تعنى الأستاذ أو السيد، وهى التى تختصر فى اللغات الرومانسية إلى (Dom) أو (Don) والتى تسبق أسماء الكهنة. والطريف أن 'جامع الحروف' (عامل الطباعة) الذى أعد صفحة عنوان الطبعة الأولى (الكوارتو ١٦٠٢) للمسرحية اختلط عليه أمر لقب 'سير' المذكور ضمن 'طباع' الكوميديا فذكر أنه 'السير هيو الفارس الويلزى' . والمسرحية تؤكد فساد نطق هيو **إيڤانز** للغة الإنجليزية وسوء استعماله إياها، وهو ما يتوقف على براعة الممثل الذى يجيد أداء لهجة أبناء ويلز، ولا تظهر تلك اللهجة فى الترجمة إلا فى حالات نادرة.

الدكتور كايوس: يبدو أن الاسم لا يشير إلى الطبيب الإنجليزى المشهور الدكتور چون كايوس (Caius) (١٥١٠-١٥٧٣) الذى شارك فى إنشاء كلية جونڤيل وكايوس (Gonville and Caius College) بجامعة كيمبريدج، والأرجح أن شيكسبير اختاره لأن كايوس أشهر اسم لاتينى مشترك بين اللغات الأوروبية الحديثة، ونحن نعرف أن التعبير الإنجليزى (Tom, Dick and Harry) أى 'زيد وعمرو' بالفصحى، أو 'فلان وعلان' بالعامية، يقابله بالإيطالية (*Tizio Caio e Sempronio*) وشيوع الاسم كان كفيلا 'بتجهيله' ، ولذلك كان هو الاسم الذى اختاره كِنْت (Kent) فى مسرحية الملك لير عندما تخفىً وتنكَّر (٥/ ٣/ ٢٨٤) ويقول چون دوڤر ويلسون فى طبعة نيوكيمبريدج الأولى "إن هذه الشخصية كان المقصود بها رسم كاريكاتير للرجل الإنجليزى فى نسخة مبكرة من المسرحية ثم حولها شيكسبير إلى شخصية رجل فرنسى فى نسخة لاحقة منقحة" . ويقول ملكيورى إن شيكسبير كان على الأرجح يحاول الجمع فى ذلك النص المبكر المفترض بين رجل ويلزى ورجل اسكتلندى ثم عَدَّلَ

الاسكتلندى إلى فرنسى لسببين، الأول هو نجاح المشاهد الفكاهية بين دوفان (Dauphin) والأميرة كاثرين (Katherine) فى هنرى الخامس، والثانى هو ما يشير إليه فولسطاف فى ١/٣/ ٨١ من اعتزامه 'الاقتصاد والتوفير' ، ولما كان الاسكتلنديون مشهورين بإمساك أيديهم فى الإنفاق، كره أن تفسر ملاحظة فولسطاف على أنها تعريض بهم. والمعروف أن الأطباء المخصصين للبلاط الملكى كانوا عادة من بلدان أوروبية غير انجلترا، والواضح أن صلات الدكتور كايوس بالبلاط هى التى زكته، فى عين زوجة بيدج، للزواج من آن.

السيدة كويكلى:مدبرة منزل الدكتور كايوس. يصفها إيڤانز فى ١/ ٢/ ٤ بأنها تقوم بجميع الأعمال المنزلية، وكانت كويكلى قد ظهرت فى مسرحيات شيكسبير التاريخية فى دور صاحبة الفندق، أولاً فى 'إيست تشاپ' باعتبارها 'زوجة أمينة' فى هنرى الرابع ١ ثم فى صورة الأرملة التى تقاعدت عن العمل فى هنرى الرابع ٢ وتتمتع 'بعبقرية' سوء استخدام الألفاظ، وأخيراً فى هنرى الخامس فى دور صاحبة فندق خارج لندن، وبعد أن تزوجت پيستول. وربما كان استمتاع الجمهور بشطحاتها اللغوية هو السبب الذى جعل شيكسبير يعيد تقديمها فى زوجات مرحات ويقول ملكيورى إن وسيلة تنفيذ ذلك "أن يتخيل شيكسبير أنها، بعد نبذ الملك لفولسطاف فى هنرى الرابع ٢ ، وقبل الحملة الفرنسية فى هنرى الخامس، قد انتقلت مع فولسطاف، وباردولف، وپيستول إلى وندسور، حيث التحقت بالعمل مدبرةً لمنزل الطبيب".

Giorgio Melchiori, *Shakespeare's Garter Plays: 'Edward III' to 'Merry Wives of Windsor'* (Newark, Del. 1994) p. 111.

حواشى الفصل الأول

المشهد الأول

١- 'ياسير هيو' : انظر تفسير مخاطبة الكاهن بهذا اللقب فى حواشى الشخصيات أعلاه.

٢- 'مجلس القضاء الأعلى' : فى الأصل (Star Chamber) والمعنى الحرفى هو القاعة التى زيّنَ سقفها فى قصر وستمنستر بالنجوم، وكانت تنعقد فى هذه القاعة محكمة خاصة خوّل البرلمان لها النظر فى شتى الجرائم، وكانت تتكون من أعضاء المجلس الملكى الخاص (the Privy Council) وقاضيين هما رئيسا المحكمة الملكية الخاصة ورئيس محكمة المظالم، وأصبحت تلك المحكمة الخاصة تُعرف باسم 'المجلس' وحسب، كما اكتسبت اسم 'قاعة النجوم' التى تعقد فيها جلساتها.

٤- 'المستشار روبرت شالو' الأصل (esquire) وكانت الكلمة فى منشئها تشير إلى رجل كريم المحتد يُسمح له بحمل درع فى ميدان القتال، وهو الذى كان يسمى (*armiger*) باللاتينية، ثم تطور معنى الكلمة ليفيد أى رجل شريف النسب (gentleman) يقل درجة واحدة عن درجة الفارس (السير)، ومن حقه أن تكون له درع نبالة، ودرع النبالة (أى heraldic arms) لوح محفور فيه صور أو كلمات تعتبر شعار الأسرة 'الشريفة' ، وقد تدهور معنى الكلمة هذه الأيام فأصبح لا يتعدى 'المحترم' ، ويختصر إلى (.Esq) أو (.Esqr) ويوضع بعد اسم الشخص، وهو ما نفعله فى العربية إن شئنا المجاملة أو نضعه قبل الإسم دون دلالة على عراقة النسب. ولكن شالو لا يقصد النسب هنا بل الوظيفة (التى أتت بفضل نسبه على أية حال) ولذلك أتيت فى الترجمة بالمعنى المقصود الذى يؤكده سلندر فى السطر التالى، شارحًا إياه بتفصيل أكبر.

٥- 'المستشار الرسمى' : الأصل (Coram) والكلمة تحريف للكلمة اللاتينية (*quorum*) المأخوذة من الصيغة الرسمية لتعيين المستشارين الذين يتولون مهام القضاء وهى

(*quorum vos... unum esse volumus*)

أى ''المستشارون الذين نريدك أن تكون واحدًا منهم'' وهى الصيغة التى تتضمن الاعتراف الرسمى بمنصب المستشار، وعلى هذا ترجمتها. (طبعة آردن الأولى من تحرير هارت Hart).

٦- 'يا ابن أخى سلندر' : فى الأصل (cousin) وهى صفة تطلق فى شيكسبير على درجات القرابة جميعًا، ويقول كريك إن شالو هو عم سلندر، على نحو ما نسمع بصراحة فى ٣/ ٤/ ٣٩

و٣/ ٤/ ٤١، ولكنه قد يكون بسبب سنه الكبيرة والد عمه وقد التزمت أنا بعلاقة العمومة الواضحة فى ترجمة الكلمة حيثما صادفتها منعًا للاختلاط.

٦- 'رئيس المحكمة' الأصل هو (Cust-a-lorum) وهى تحريف للتعبير اللاتينى: (custos rotolor-um) الذى يعنى حرفيًا 'حافظ السجلات' ، ولكن معناه الحقيقى هو 'رئيس المحكمة الإقليمية' أو كبير قضاة الصلح فى المقاطعة الذى يُعهد إليه الاحتفاظ بسجلات الجلسات (هيارد). ولهذا أتيت بالمقصود ثم أضفت فى العبارة التالية الجزء الثانى من المعنى، كما سيأتى شرحه.

٧- 'حافظ السجلات' الأصل (Rato lorum) وهذه الكلمة تحريف لكلمة (*ratolorum*) فى العبارة السابقة التى تعنى السجلات فى حالة المضاف إليه (وإعرابه يمتاز بوجود هذه النهاية (orum). ويقول أوليفر ''إن سلندر لم يفهم أن (Custalorum) تعنى حافظ السجلات (*custos rotolorum*) فحاول الإشارة إلى هذا المنصب أيضًا، وعلى نحو ما عهدناه فيه، يخطئ فى هجاء الكلمة'' .

٧- 'ابن الحسب والنسب' (gentleman born) يقول كريك إن سلندر يتلذذ بتكرار المعنى فيما بعد فى عبارة 'كرم المحتد' (١/ ١/ ٢٥٧ - ٢٥٨). والواضح أن هذا 'التلذذ' يقصد به السخرية من طبقة النبلاء ما دام هذا الأبله يمثلهم.

٨- 'لقب الأسرة الكريمة' فى الأصل (*Armigero*) وهى لا تعنى أكثر من (Esquire) وانظر الحاشية على ٤ عاليه، ولكن سلندر لا يعرف ذلك، ويظن الكلمة 'لقبًا' آخر من ألقاب التشريف، وقد أدرجتُ المعنى فى كلمة 'الكريمة' . ويقول الشراح إن سلندر يخطئ فيستخدم هذه الصيغة (صيغة مفعول الأداة) باللاتينية من كلمة *armiger* فى حالة الفاعل أو المبتدأ) بحيث تبدو إيطالية.

١٠- 'القرون الثلاثة الماضية' : يوحى شالو بأن أسرته نالت درع النبالة قبل جلوس هنرى الخامس على العرش (عام ١٤١٣) بثلاثمائة سنة، أى فى زمن هنرى الأول، وهو ابن وليم الفاتح. ولكن ربما كان شيكسبير يقصد الإيحاء بزمن قدره ثلاثة قرون قبل عصره (عصر الملكة إليزابيث) ومن ثم يكون المفهوم هو الحصول على ذلك الدرع فى زمن إدوارد الأول (١٢٧٢ - ١٣٠٧). هذا هو المعنى المفهوم الذى أتيت به فى الترجمة، ولكن الذى يقوله شالو حرفيًا هو ''نعم مثلما أفعل وفعلت على مرّ القرون الثلاثة الماضية!'' ووجدت الفكاهة غير مستساغة بالعربية فأتيت بالمعنى المقصود.

١٢ - ١٣ ''شعار الأسرة، اثنتا عشرة سمكة بيضاء، كالتى تراها على درع النبالة'' . والعبارة المستخدمة فى الإشارة إلى السمكة البيضاء هى (white luces) وكلمة (luce) المأخوذة من الفرنسية تعنى

سمكة الـ(pike) وهو بالعربيـة سمك الكراكى، وهو من أسمـاك المياه العـذبة، ولكن دروع النبالة تسميها (luce). والواقع أن عددها فى درع النبالة الخاص بـأسرة لوسى من شارلكوت، بالقرب من ستـراتفورد – أبون – إيڤون، لا يزيد على ثلاث سـمكات. وقد نشـأت شائعـة لم أشر إليـها فى المقدمة، منذ طبعة نيكولاس رو (Rowe) لأعمال الشاعـر فى ١٧٠٩ مفادها أن شيكسبـير كان قد عمد فى صباه المبكر إلى سرقة غزال أو غزالين (أى صيدهما من أرض الغير) من متنزه شارلكوت، وأنه أُرغم بسبب ذلك على الرحيل من بلدته إلى لندن حتى يتفـادى مقاضاة السير توماس لوسى له، وعلى هذا فسر المفسرون هذه الإشارة والحوار التالى فى إطار السخرية من هذه الأسرة، أى انتقامًا من السير توماس لوسى. ويتوسع أوليـڤر فى تحليل هذه الشائعة. ولكن كريك يقول "يبدو أن هذه الشائعة 'مخترعة' ، إذ إن السيـر توماس لوسـى الذى توفى عام ١٦٠٠ لم يكن يملك متـنزها فى وَرِكْشِيرْ (Warwickshire) بل مجرد حظيـرة لتربية الأرانب" ، ويستـشهد كـريك فى ذلك بكتاب أصدره البـاحث مارك إكلز (Eccles) عنوانه شيكسبير فى مـقاطعة وركشير، وعنوان الكتـاب الذى يشير إليه هو:

Shakespeare in Warwickshire (Madison, Wis. 1961) p. 73.

ويتـفق ملكيورى مع كـريك فى أن الشـائعة ربمـا نشـأت من هذه الإشارات الغـامضـة فى المسرحية، وهو ما يفسر ظهورها بعد قرن أو أكثر من كتابة المسـرحية وطباعتها.

وقد حذفت اسم السمكة فى التـرجمة لأنه لا يعنى شيئًا لقارئ العربية، ولا لمـشاهد المسرح العربى، وبالحوار من السـخافة ما يكفى لتمثيل قـدر التفاهة التى يتميز بهـا شالو وسلندر، وما يكفى لإيضاح سخرية شيكسبير من 'ذوى الحسب والنسب' . وهذا هو المقصود فى هذا الحوار الدرامى العجيب.

١٦-١٧ هذا ما قـصد إيڤانز إلى قوله، ولكنه فى الحـقيقـة يحول (luces) أى سـمكات الـكراكى إلى (louses) وهو الجمع الخطأ الذى يستخدمه الويلزى 'الأجنبى' لكلمة (louse) التى تعنى 'القملة' ، والجمع الصحيح هو (lice) (إلا فى العامية الأمـريكية الحديثة حين تعنى الكلمـة الشخص البليد السخيف)، كما يحوّل معنى كلمة (coat) وهى اختصار تعبير (coat of arms) أى درع النبـالة إلى معـناها الآخر وهو المـعطف، ومن ثم يتحـول 'درع النبالـة العريق' إلـى 'معطف قديم' وتتحول السـمكات إلى قُمَّل! والتورية بين كلمـة (luce) و(louse) قديمـة وممجوجـة، ويرجع الشراح أن شيكسبيـر كان يذكرها من أيام دراسته فى المدرسة، ولكننى مـا دمت قد حذفت اسم السمك، لم

يعد هناك معنى لمحاولة الإتيان بتورية مماثلة للأصل، ومع ذلك فهو يعود إلى معنى السمك فى العبارة التالية، مما يدل على تفاهة الفكاهة القائمة على التورية وجواز حذفها ما دامت خاصة بالإنجليزية وحدها.

١٧- "وهى تناسبه تمامًا وهى تسير" فى الأصل (It agrees well passant) وتفسير كلمة (passant) بمعنى السير يرجع إلى استخدامها فى الإشارة إلى الحيوانات المصورة فى دروع النبالة وهى تسير، مثل صورة الأسود التى تسير فى درع نبالة أسرة پلانتاچنيت، وهذا هو مصدر الفكاهة، فرغم تصوير السمكات واقفة، أى فى وضع عمودى على درع النبالة المذكور، يصعب تصور سيرها على الأرض. ولكنْ قد يكون المقصد معنى الكلمة الآخر وهو 'إلى أقصى حد' ، وهو ما يلمح إليه أوليڤر ويعتبره مليكورى المعنى الأول، وينكره كريك، وقد وجدت ذلك المعنى قائمًا فى 'تمامًا' فاكتفيت بهذه الكلمة وجئت بالمعنى الذى قُصد به فكاهة (سخيفة فى رأيى).

١٩ - ٢٠ الخلاف محتدم حتى فى هذه اللحظة بين شراح شيكسبير حول معنى هذين السطرين فى الأصل، وقد تجنبت مواقع الخلاف وأتيت بالمتفق عليه، مع الإتيان بالدلالتين معًا لكلمة (salt) أى البحرية والمملحة.

٢١- "أكتسب ربعًا فى درع نبالتى" : كان درع النبالة ينقسم إلى أربعة أقسام، فالقسمان الأولان للأسرة والقسمان الآخران لأسرة الزوجة أو الزوج.

٢٣- 'فسد الدرع' : الفعل المستخدم (marring) يتضمن الإلماح إلى المثل الشائع "من يتزوج يفسد" (marrying is marring) وشيكسبير يستخدم المثل فى غير هذه المسرحية.

٣١- 'فى المجلس' الواضح أن المقصود مجلس القضاء الأعلى، وهذا هو المعنى الذى يعود إليه إيڤانز، ويتفق عليه كل المحررين باستثناء طبعة نيوكيمبريدج القديمة، وإن كانت الطبعة الجديدة (١٩٩٧) قد صححت الخطأ (داڤيد كرين).

٤١- "الصوت الحاد" أى ذو النبرات الحادة الخاصة بالمرأة، رأوليڤر يستشهد بما يقوله أورسينو إلى ڤيولا المتنكرة فى زى سيزاريو:

وصَوْتُكَ الحادُّ الجميلُ مثلُ أَصْوَاتِ العَذَارَى

فإنه يسيلُ رِقَّةْ! وكُلُّ ما لديكَ مِنْ خِصَالٍ ينتمى لِلْمَرْأة

(الليلة الثانية عشرة، ١/ ٤/ ٣٢ - ٣٣)

ويقول هيارد إن المقصود أنه سوپرانو، ويوافقه كريك وملكيورى.

٥٧- "وما قـد ترثه بعد ذلك" فى الأصـل (possibilities) ويقول كـريك إن معنى الكـلمة "المستقبل المالى" وملكيورى "آفاق ميراث المستقبل" ، وكل الشراح يؤكدون غرابة تعبير إيفانز 'الأجنبى' .

٧٥- "بل مبتهج وسعيد" فى الأصل تعبير قديم هذا معناه (ويتجاهله الشراح إلا ملكيورى) وهو

much good do it your good heart

ومقابلها الحـرفى بالفصحى "مفعم بالسعـادة يا صاحب الغبطة" فالقاضى متحـذلق ويحب استخدام التعابير العجيـبة، ولكننى لم أشأ محاكاة لغة أى من هذه الشخصيات الثـانوية، فكل خصائصها تضيع فى الترجمة مهما اجتهد المترجم.

٧٦- "أسيء ذبحه" يقول الشراح إنه قـد يشير هنا إلى بعض غزلانه التى صادها أو جرحـها فولسطاف فلم تُذبح كما ينبغى، ولكن إهداءه بـعض لحم تلك الغزلان إلى بيدج غير مفهـوم. فهل كان شالو يريد تقديم الدليل المادى على ما فعله فولسطاف بغزلانه؟

٨٠- "قسمًا بنعم وبلا" : قسم غير مُغَلَّظ قيل إن البيوريتانيين كانوا مغرَمين به، ومصدره إنجيل متى "لا تحلفوا أبدًا. . . ليكن كـلامكم: نعم، إن كان نعم، أو لا: لا، إن كان لا، وما زاد علـى ذلك فهو من الشرير" (٥/ ٣٣، ٣٧) . وشالو يستخدم التعبير نفسـه فى هنرى الرابع ٢ (٣/ ٢/ ٩) كما يستخدمه فولسطاف فى رسالته إلى الأمير هال (هنرى الرابع ٢ ٢/ ٢/ ١٣١) .

٨٣- 'كوتسول' (Cotsall) والمقصـود تلال كوتسوول (Cotswold) وشيكسبيـر يكتبها وفق نطق سلندر للكلمة، وهو النطق الصحيح وإن لم يتفق مع الهجاء،كما هو الحال فى كلمات إنجليزية كثيرة، وكان السباق يجرى فى تلك التلال.

٨٦- السطر يضمر معنى بعيدًا آخر لا أرجحه ولا أراه يغير كثيرًا من المقصود.

٨٩- ٩٠ لاحظ التكرار فى أسلوب شالو.

٩٧- شالو يـعتز بأنـه قاض فيـعرب عن اعـتراضـه على بعض الأمثـال السائرة التى يـقبلهـا القضاة مـثل "الاعتراف بالخطأ شبه انتصاف منه" أو "اعترافك بالخطأ شبه تعويض لمن أخطأت فى حقه" .

١٠٣- "تشكونى إلى الملك" ليس المقصود هو الملك هنرى الرابع أو الخامس بل مجلس الملك الخاص (الذى يشكل معظم أعضاء مجلس القضـاء الأعلى). والطريف أن طبعة الكوارتو تستبدل 'المجلس' بالملك هنا.

١٠٤- "قتلت غزلانى" طبعة الكوارتو "قتلت كلابى" ولكن شالو قدم "لحم الغزال" إلى ييدج.

١٠٦- ينكر كريك ما ذكرته طبعة نيوكيمبريدج الأولى من أن "تقبيل ابنة الحارس" تعبير مقتبس من موال قديم، ويقول إنه على الأرجح إشارة إلى مسرحية كتبها رويرت جرين (Greene) (١٥٥٨ - ١٥٩٢) ونشرت فى ١٩٩٠ وقدمت على المسرح فى ١٩٩٤ بعنوان القس بيكون والقس بنُّجى (*Frier Bacon and Frier Bongay*) وهى كوميديا يختلط فيها النثر بالشعر، وتحكى فيما تحكى غرام الأمير إدوارد (الذى أصبح فيما بعد الملك إدوارد الأول) بابنة حارس أرض جميلة تدعى مارجريت، وكيف كان ينافسه اللورد ليسى (Lacy) فى غرامها، وكيف تنازل إدوارد له عنها آخر الأمر. والعبارة تشير إلى جملة من المسرحية يقولها المهرج للأمير بخصوص ابنة الحارس. والواضح من حياة جرين المذكور أنه كان يتمتع بشعبية جارفة، وكانت قصصه وكتيباته تملأ الأسواق، وأن تلك الكوميديا الطريفة (فهى تحكى ميثاقًا يعقده أحد الكهان مع الشيطان) كانت شائعة وأن قصة حب إدوارد لابنة الحارس كانت *مألوفة* للجمهور. ولذلك فإن فولسطاف 'يضمن' أن يفهمه جمهور المسرحية هنا. وهذا هو سر تعليق شالو "فكاهة تافهة" (١٠٧) (انظر المقدمة).

١٠٩- "المساءلة" يتلاعب فولسطاف باللفظ فيجعله مرادفًا "للسؤال" وحسب، الذى لا يتطلب أكثر من هذه "الإجابة" ، لا المساءلة القانونية.

١١٠ - ١١١ يتضمن الحوار تلاعبًا لفظيًا على كلمتين هما المجلس (council) وسرًا (in counsel) فى حديث شالو وفولسطاف، وإخراج الجناس فى الترجمة محال فاقتصرت على المعنى (ومعنى تعبير فولسطاف وارد فى معجم أوكسفورد الكبير (*OED* Counsel *sb.* 5C).

١١٣- "خير الكلام ما قل ودل" فى الأصل (*pauca verba*) وهو تعبير لاتينى شائع فى الإنجليزية معناه الحرفى "كلمات قليلة مفيدة" وقد يعنى أيضًا "يكفى ما قلنا" ، ولكن إيڤانز يترجم التعبير فى جملته التالية بالمعنى الأول، ثم يعود بيستول فى ١٢٤ أدناه إلى المعنى الثانى. ويرجح ملكيورى صحة هذا المعنى الثانى، مع أنه يورد شواهد من الأمثال السائرة تقطع بصحة المعنى الأول أيضًا مثل "خير الكلام قليله" (few words are best) و"قلة الكلام تشهد بحكمة الرجال" . وقد أخذت أنا بما فهمه إيڤانز (good words) ورد فولسطاف بالكلمتين أنفسهما.

١١٤- "بئس الكلام" فى الأصل (good cabbage) والمقصود نفى صفة 'الخير' عن الكلام مع السخرية من نطق إيڤانز الويلزى للفظة (words) إذ ينطقها بإحلال التاء محل الدال، و(worts) نبات شبيه

بالكرنب الذى يشير فولسطاف إليه. فأتيت بالمعنى المقصود دون السخرية، مستعيضًا بالطباق عن الجناس.

١١٦- "المحتالين" فى الأصل (cony - catching) وتعنى حرفيًا صيد الأرانب، ولكنها عبارة أشاعها روبرت جرين المذكور (انظر المقدمة) وجعلها عنوانًا للكتيبات التى يعالج فيها أخبار "المحتالين"، ومن ثم صارت علمًا على كل محتال. ويستخدمها فولسطاف بعد ذلك فى ١/ ٣/ ٣٠ وترجمتها هناك "أتحايل بالغش وتدبير الأحابيل" (I must cony-catch, I must shift)

١١٧- ١١٨ "لقد اصطحبونى إلى الحانة وأسكرونى ثم سرقوا كيس نقودى" تورد جميع الطبعات هذه العبارة منقولة من نسخة الكوارتو، مع أنها ليست فى الفوليو، نظرًا للحوار الذى يشير إلى هذه الحادثة فى ١٤٠ - ١٤٦ أدناه، باستثناء طبعة آردن ١٩٧٣، وأكسفورد ١٩٩٠ وفولجر ٢٠٠٤، ولكننى ملتزم بطبعة آردن ٢٠٠٠ والطبعات الأخرى التى توردها لهذا السبب المنطقى المقنع.

١٢٠ - "يا نحيلا مثل شرائح الجبن" الأصل (you Banbury Cheese) والمقصود بالجبن المصنوع فى بامبرى أنه يصنع فى شرائح نحيلة، ولا تعنى بامبرى شيئًا للقارئ العربى، وربما لا تعنى شيئًا لقارئ الإنجليزية المعاصر، ولذلك أتيت بالمعنى الذى يفهمه جمهور شيكسبير. والمعروف أن اسم (slender) يعنى النحيل. والمثل الانجليزى السائر يقول "نحيل مثل جُبن بامبرى".

١٢٢- "أيها الشيطان" فى الأصل (Mephostophilus) وهى إشارة واضحة إلى اسم الشيطان فى مسرحية الدكتور فاوستوس لكريستوفر مارلو، وهجاؤها الحديث هو (Mephistophilis)

١٢٤- "يكفى أيها الشريحة" فى الأصل (Slice) وهى تعنى الشريحة حرفيًا وتؤكد صحة استخدامى للَّفظة فى ١٢٠، فالواضح أن هذا ما فهمه نيم من الإشارة إلى جبن بامبرى. وأما "ذلك رأيى" فهى ترجمة للأصل (that's my humour) وكلمة humour يستخدمها نيم بمناسبة ودون مناسبة، وبشتى المعانى، إمعانًا فى تأكيد سخرية شيكسبير من كوميديا 'الطباع' أو الأنماط، على نحو ما ذكرت فى المقدمة. وعلى ذلك ترجمتها بشتى معانيها فى السياقات المختلفة مهتديًا بآراء الشراح.

١٢٦- ١٣١ "المسألة" (matter) التى يعنيها إيفانز هى الخصومة ما بين فولسطاف وشالو، ولكننا لا نسمع عنها بعد ذلك فى المسرحية قط، والمقصود بهذه الملاحظة من جانب إيفانز - إلى جانب التدليل على سخافة بيانه الذى يشى بتأثره ببيان اللغة اللاتينية التى يُدَرِّسها فى المدرسة - تقديم شخصية صاحب فندق الجارتر، وهو الذى يقوم فعلاً بالتحكيم فيما بعد فى الخصومة الناشبة بين إيفانز وكايوس.

١٣٠- "صاحب فندق الجارتر" : لا توجد أية أدلة على وجود مثل هذا الفندق فى زمن هنرى الخامس أو فى زمن شيكسبير، ويقول ملكيورى إنه من المحتمل أن يكون وراء اختيار شيكسبير لاسم الفندق الذى ينزل فيه فولسطاف دافع التلاعب اللفظى فى الإشارة إلى اسم فولسطاف باعتباره 'فارس الجارتر' أى نزيل فندق الجارتر لا الفارس الذى منحته الملكة وسام الجارتر، مضيفًا أن ذلك "متعمد قطعًا باعتباره ملائمًا لروح المرح التى تسود الماضك المضاد" (ص ٢٦).

١٣٨- "الشيطان وأم الشيطان" (The devil and his dam) عبارة شائعة آنذاك لتأكيد القَسَم، ويعود فولسطاف إليها فى ٤/٥/٩٩ - ١٠٠ "فليأخذ الشيطان طرفًا ولتأخذ أمه الطرف الآخر" . ونحن نذكر أن ميلتون يصور 'الخطيئة' فى صورة أم الشيطان فى الفردوس المفقود.

١٣٨- "يسمع بأذنين؟" يتعمد شيكسبير أن يجعل إيڤانز، الكاهن المتخصص، يبدى جهله بالكتاب المقدس، فالعبارة شائعة ومستعارة من الترنيمة الواردة فى المزمور ٤٤/١ "ياالله! بآذاننا قد سمعنا".

١٤١- يحاكى سلندر عادة العاشق الشهم الذى يحلف بأجزاء من ملابسه، ويكرر ذلك فى ١٤٥ و١٣٥ ثم يقسم فى ١٥٦ "بحق هذه القبعة" .

١٤١ - ١٤٢ "قاعتى الكبرى" المقصود أن يوحى بأنه يعيش فى قصر فخم باذخ.

١٤٣- مجموع القطع الفضية التى يساوى كل منها ستة بنسات لا يمكن أن يكون ثمانية وعشرين، ولكن يبدو أنه يقصد أنها كلفته هذا المبلغ لأنها جديدة كما يشرح فى باقى حديثه.

١٤٧- يتظاهر إيڤانز بأنه فهم أن كلمة الحق تعنى أن الحق يقضى بسرقة النقود!

١٤٨- "يا أجنبى يا ابن الجبال" : العبارة موجهة إلى إيڤانز باعتباره 'أجنبيًا' من بلد تكثر فيها الجبال، وفى هنرى الخامس يعترض فلوويلن (Fluellen) على قول پيستول له إنه من بلد جبلية باعتبار ذلك إهانة (٥/ ١/ ٣٥).

١٥٠- "صاحب السيف الخشب" فى الأصل إشارة إلى أن سلندر نفسه 'سيف خشبى' (latten bilbo) ولو أنها إشارة مضمرة، ولا يوحى بها غير نحول جسد سلندر! وأما كلمة (bilbo) فهى تحريف اقتضاه وزن الشعر لاسم (Bilboa) المدينة الإسپانية التى تنسب إليها السيوف الصارمة (مثل المهند واليمانى بالعربية) وهى هنا كناية عن السيف، وأما الصفة (latten) فهى مشتقة من (lath) أى القطعة الخشبية النحيلة) (*OED* Latten *a*. 3) وفى الليلة الثانية عشرة يقول المهرج:

فإنها بِخَنْجَرٍ مِنَ الخَشَبْ

وسَوْرَةٍ جَبَّارَةٍ مِنَ الغَضَبْ

تصيحُ فى الشيطان أنْ . . إلخ

(٤/٣/١٢٧ - ١٢٩)

وهو يتقد بهذا شخصية الرذيلة (Vice) فى مسرحيات الأخلاق القديمة، ولو أنه لا يشير إلى السيف بل إلى خنجر من الخشب

With a dagger of lath

In his rage and wrath

Cries ah, ha to the devil etc.

١٥٤ - ١٥٥ يستعين الشراح بنص الكوارتو فى تفسير هذين السطرين، وقد قارنت تفسير كل شارح وأثبت بعد المقارنة بما أثبتُّه هنا، وأهم ملاحظة على اللغة 'الفاسدة' التى يستخدمها نيم استعمال (humour) أولاً بمعنى 'الحكم أو الرأى' وثانيًا بمعنى 'لب الموضوع' ، واستعمال (trap) بالمعنى العامى أو الدارج إلى يومنا هذا بمعنى الفم، خصوصًا فى عبارة (Shut your trap) بمعنى 'أخرس!' .

١٥٦- ''كان ذا الوجه الأحمر'' : كان باردولف ذا وجه أحمر فى هنرى الرابع بجزئيها وهنرى الخامس.

١٥٧-١٥٨ ''لست بالحمار الكامل'' كانت هذه العبارة من التراكيب الشعبية الشائعة.

١٦٠- فى الأصل (Scarlet and John) وكان سكارليت وجون من عصابة روبين هود، وقد اختار فولسطاف أن يجمع بينهما فى نداء واحد لأن اسم سكارليت (أى القرمزى) يوحى بلون وجه باردولف الأحمر، وجون كان يتميز بضخامة الجسم مثله، ومن ثم فهو يناديه باسمَيْن فى وقت واحد.

١٦٢- ''خواصه الخمس'' فى الأصل تلاعب لفظى بين (Sentences) و (Senses) وليس المقصود بالكلمة الأولى 'الجُمل' أو 'العبارات' بل هى محاولة لقول 'الحواس' التى التبست على المتحدث بكلمة تشبهها فى المعنى فحققتُ غرض شيكسبير بما يتفق مع اللغة العربية. وإن كان ملكيورى يقول إن ذلك الخطأ ربما يكون متعمدًا ويرمى به باردولف إلى الإشارة إلى ضعف حصيلة سلندر اللغوية، وليس لذلك فى نظرى مبرر لا هنا ولا فى أى سياق آخر، كما يقول أوليفر إن الكلمة 'الخطأ' قد تعنى 'المبادئ الأخلاقية' ومن ثم يكون لها معنى، ولم أجد لذلك مبررًا أيضًا، وسائر المحررين يؤكدون جهل باردولف وحسب.

١٦٤- "السُكْر" فى الأصل (fap) وهى كلمة استعملت مرة واحدة فقط.

١٦٦- "باللاتينية لا يفهم" فى الأصل (in Latin) فأضفت 'لا يفهم' لإبراز المعنى المقصود.

١٧٣- **الإرشاد المسرحى: (تدخل آن پيدج)** ظهور آن پيدج لحظة عابرة على المسرح، وهو الذى يدفع سلندر إلى أن يصيح صيحته الطريفة فى ١٧٦، مقصود، فالهدف منه أن يلمح الجمهور هذه الفتاة، ومن ثم يزداد ترقب مشهد خطبة سلندر لها أو محاولة خطبته لها، ويقول ملكيورى إن دخولها وخروجها قد يكون "من بقايا" نسخة التمثيل المختصرة (الكوارتو).

١٧٩- **الإرشاد المسرحى: (يقبلها)** تتفق جميع الطبعات على إضافة هذه الكلمة إيضاحًا لعبارة فولسطاف "ولتسمحى لى أيتها الفاضلة" (١٧٨ - ١٧٩).

١٨٣- "كتاب الأغانى والسونيتات" : هذا عنوان كتاب محدد معروف، كتبه الشاعر سَرِى (Surrey) وآخرون وصدر أول مرة عام ١٥٥٧ وكانت تعاد طباعته ويعتبر مرجع العشاق يقتبسون منه وينهلون.

١٨٦- "كتاب الألغاز" كتاب آخر يتضمن ألغازًا وفكاهات، يقول المحررون إنها كانت ولا شك سخيفة مثل سلندر، ولا تُضحك إلا أمثاله. وكان المبتدئون يعتمدون عليه أيضًا لإدخال السرور فى قلب الفتاة.

١٩٠- يُفْصِحُ سيمپل عن جهله المطبق فعيد جميع القديسين يحل بعد عيد القديس ميخائيل بشهر.

١٩٣ - ١٩٤ لاحظ تكرار شالو وأسلوبه الذى لا ينبئ عن ثقة.

١٩٦- يكرر سلندر الكلمات المتصلة 'بالعقل' كأنما يعنى دون أن يدرى افتقاره إليه: هنا، وفى ٢١٠، و٢١٧، و٢٢٥، والواضح أن شيكسبير يُلمح أيضًا إلى 'عقلانية' فكرة الزواج لديه.

٢٠٥- **إيڤانز** يتصور أن 'المسألة' التى يعنيها شالو هى الخصومة بينه وبين فولسطاف، ولذلك يعيد إيضاح مرماه.

٢٠٦- 'الموضوع' هنا (point) مرادف للمسألة (question) فى ٢٠٤ والأمر (matter) فى ١٩٩.

٢١٠- "بأى شروط معقولة" : الخاطب يتصرف هنا كأنه العروس.

٢١٤ - ٢١٥ "التعبير عن نواياك الحسنة" الأصل (can you carry your good will to) كلمات القس تقوم هنا وعلى امتداد المسرحية على الالتواء والحذلقة، والمقصود "هل يتسع قلبك لهواها؟" .

٢٣٠- "فربما أنقصته السماء" يقصد "فربما زادته السماء" .

٢٣١ - ٢٣٢ "أتمنى أن تؤدى الألفة إلى زيادة الاحتقار" : هذه هى القراءة التى يأخذ بها داڤيد كرين (نيوكيمبريدج) وملكيورى (آردن ٢٠٠٠) وكريك (أوكسفورد) بناء على تصويب تيبولد فى عام ١٧٣٣، نظراً للمثل السائر (حتى الآن) "الألفة تولد الاحتقار" (familiarity breeds contempt) وذلك بدلاً من الكلمة الموجودة فى طبعة الفوليو (content)، وهى التى يأخذ بها هيبارد وأوليڤر (آردن ١٩٧٣).

٢٣٥- "سممت عليه وبكل تسميم" فى الأصل (I am freely dissolved, and dissolutely) والقصد هو (resolved) و (resolutely) كما يشرح إيڤانز ذلك. فجئت بالمقابل العربى.

٢٤١ - ٢٤٢ "ليت الشباب يعود..." عبارة تقليدية يقصد بها امتداح جمال المرأة لا أكثر.

٢٥٦- يريد سلندر أن يوحى بأن ثراء أسرته قادر على توفير عدد أكبر من الخدم، وإن كان عليه أن يظل الآن فقيراً كريم المحتد. انظر المقدمة ورأى چون دوڤر ويلسون فى هذه الشخصية. ويختلف ملكيورى مع ويلسون فى أن إشارته إلى انتظار وفاة والدته حتى تؤول إليه ثروة العائلة تفصح عن سذاجة 'محببة'، بل يقول ملكيورى إنها تفصح عن بلادة حس.

٢٦٢ - يشير النقاد إلى حرفية ذهن سلندر، فهو يفهم 'أن تسير معى' لا بمعناها الواضح، أى ادخل معى بل بمعنى السير وحسب 'فى صحبتها'.

٢٦٥ - ٢٦٦ 'القراصيا المطبوخة' (Stewed prunes): يرد ذكرها فى شتى السياقات الشيكسبيرية الأخرى باعتبارها الحلوى الخاصة ببيوت الدعارة (**هنرى الرابع١** ٣/ ٣/ ١١٢-١١٣، **هنرى الرابع ٢** ٢/ ٤/ ١٤٦ - ١٤٧، **دقة بدقة** (صاع بصاع) ٢/ ١/ ٨٩ - ١٠٧) وإذا كانت لهذا صحة تاريخية فإن سلندر لا يعى بها.

٢٦٧- 'اللحم الساخن' (hot meat) عادة ما تعنى (meat) الطعام وحسب فى شيكسبير، ولكن استعمال سلندر للتعبير فى الإشارة إلى إصابة ساقه يجعل له عدة معان (١) الطبيخ و(٢) الساق المصابة (باعتبار أن hot هى اسم المفعول من hit) و(٣) اللحم البشرى الساخن أى العاهرات، وهذا ما يجعل للقراصيا المطبوخة دلالة قد لا يعيها سلندر، بمعنى أنها تشى باقتصار خبرته بالحب على ما عرفه فى المواخير.

٢٧١- شرحت معنى اللعبة (sport) فى النص نفسه، وكانت شائعة فى انجلترا فى عصر شيكسبير.

٢٧٥- "ذاك طعامى وشرابى الآن" من الأمثال السائرة ويرد فى غير هذه المسرحية لشيكسبير والأصل: (That's meat and drink to me now)

٢٧٥- "الدب ساكرسون" (Sackerson) كان من الدببة المُرَوَّضَة الشهيرة للعب فى السيرك.

٢٨١ - "يا سيدى سلندر الكريم" فى الأصل (gentle Master Slender) والصفة الإنجليزية الأولى تعنى كرم المحتد أو شرف النسب، ويبدو يفصح دون أن يدرى عن سبب اختياره لهذا الشاب زوجًا لابنته، ولكن الفتاة سبق لها أن خاطبته بصفة احترام مبالغ فيه، وقد يحتمل السخرية وهو 'سعادتك' (٢٤٩ أعلاه).

٢٨٥ - "قسمًا بالديك والفطائر" : قسم هازل تورده كتب الأمثال السائرة، ويستخدمه شالو أيضًا فى هنرى الرابع ٢ (٥/ ١/ ١).

٢٩٢- "الانتقاص من الأدب خير من إثارة المتاعب" من الأمثال السائرة وهو فى الأصل:

(rather be unmannerly than troublesome)

٢٩٣- "مؤكد !" فى الأصل (la !) ويكثر استعمال هذه اللفظة فى هذه المسرحية.

المشهد الثانى

يتميز هذا المشهد بالتراكيب اللغوية 'الفاسدة' التى يستخدمها **إيڤانز**، فالواضح أن شيكسبير يفرد له هذا المشهد حتى يستعرض سمات اللهجة الويلزية ويمهد لفهم 'لغة' **إيڤانز** عندما يظهر بعد ذلك، ولم أحاك 'أخطاء' **إيڤانز** فى أبنية العبارات، بل التزمت بالفصحى المعاصرة حتى لا أُعَطِّل الحدث، وللمخرج أن يستعين بشخص يحاكى لهجة محلية عربية تقابل اللهجة الويلزية.

المشهد الثالث

يبين شيكسبير تغيير المنظر من خلال أولى كلمات فولسطاف، إلى جانب وجود صاحب فندق الجارتر بشخصه على المسرح. وانظر وصف هذه الشخصية فى المقدمة.

١- "يا صاحب فندق الجارتر" : ليس هذا نداءً بل جزءًا من خطاب.

٢- "النديم الظريف" فى الأصل (bully rook) يتفق الشراح على أن الاسم لا يعنى 'الرُّخ' ، أو 'الطابية' فى الشطرنج، بل يقطعون بأنه 'لقب إعزاز' ، وإن كانوا يختلفون فى تحديد معناه بدقة، وأما الصفة فالواضح أنها تفيد الظَّرف أو 'خفة الدم' ، إذ ترد بهذا المعنى فى 'حلم ليلة صيف فى وصف بوطوم (Bottom) (٣/ ١/ ٧، ٤/ ٢/ ١٨) كما يصف بها صاحبُ الفندق شخصيات أخرى فى

حواره معها (انظر المقدمة). وإزاء الخلاف والحيرة رجعت إلى معجم أوكسفورد الكبير فوجدته يورد التعبير بمعنى 'الرفيق المرح' أو 'النديم الظريف' ويقطع بأن هذا المعنى كان قائمًا فى عصر شيكسبير فأخذت به.

٦- "يا هرقل الظريف" (bully Hercules) والصفة مشروحة فى الحاشية السابقة، وأما 'هرقل' فهى من باب المداعبة نظرًا لضخامة حجم فولسطاف ومكانته الحربية. لاحظ غرام صاحب الفندق باستخدام المترادفات 'اطرد' و'افصل'، ثم 'فليرحلوا وليركضوا فى الأرض'.

١٠- يعود صاحب الفندق إلى المترادفات فيستخدم الكلمة الألمانية (Kaisar) مع اللاتينية (Caesar) والمعنى المضمر لكليهما 'امبراطور' أو 'ملك عظيم' ثم و'وزير أعظم' (Vizier) المأخوذة من العربية. وقد حافظت فى الترجمة على المترادفات الأربعة.

١٢- "يا هكتور الظريف" : انظر الحاشيتين على ٢ و٦ أعلاه. وكان هكتور البطل الطروادى على رأس قائمة 'التسعة الكبار' أى أعظم رجال فى العالم، وأهم ما فى التسمية 'نغمة' السخرية الكامنة فى حديث صاحب الفندق منذ البداية، فهو يهزل كى يحدد 'نغمة' المشهد بل المسرحية.

٣١٤- "أريد أن أراك.." : شرحت باقى العبارة فى الترجمة فأتيت بعبارة كاملة لكل من الفعلين (froth) و(lime). وقول صاحب الفندق إنه يعنى ما يقول (I am at a word) يفيد أن "غش الجعة" لا هزل فيه، وأراه يضيف هنا عنصر "الغش" إلى نغمة الهزل، فيمهد بذلك للخُدَع التى سوف يمارسها ويتعرض لها الجميع فى المسرحية.

١٨ - ١٩ هذا البيت من الشعر، أو البيتان (إذا سمحنا للبيتِ أن يتكون من خمس تفعيلات بالعربية) ترجمة لبيت واحد بالإنجليزية، وهو هنا سداسى التفعيلة (أى يتكون من ١٢ مقطعًا) وهو ما يسمى هكساميتر أو البحر السكندرى (Alexandrine) الذى كانت تكتب به المسرحيات الشعرية فى ثمانينيات القرن السادس عشر وما قبل ذلك، قبل أن يتحول الشعراء فى عصر شيكسبير إلى الأيامبوس الخماسى، وفى هذا ما فيه من محاكاة ساخرة، تؤكدها تدهور صورة باردولف الذى كان مقاتلاً يمتشق حسامه فتحوّل إلى ساقٍ للجعة 'يمتشق' صنبور 'دن الجعة'، والدلالة الكامنة أن الماضى البطولى قد تخلى عن مكانه للهو والشراب - ولروح الهزل فى المسرحية. وأما صفة المجرى (Hungarian) فتتضمن تورية لاشتراكها فى جانب من الحروف مع (Hungry) أى "جوعان" فأتيت بالمعنيين جميعًا.

٢٠- "فكاهة بديعة" : يستخدم هنا كلمته المفضلة (humour) فيما يشبه معناها الأصلى.

٢١- "هذه الولاعة" : المقصود 'سريع الاشتعال' (لا القدّاحة) بمعنى أنه ينفعل بسرعة.

٢٢- "أسلوبه فى النشل" : أفرق هنا بين "السرقة" (theft) والنشل (filching) وإن كانت الكلمة الأخيرة تفيد نشل الأشياء الصغيرة تحديداً. وأما صورة "النشاز" فتفيد الفشل فى اختيار الوقت الصالح للنشل.

٢٥- نيم يستخدم (humour) فى معنى جديد، فيقول (The good humour) بمعنى الأسلوب الأمثل.

٢٦- يعترض پيستول على استخدام نيم كلمة 'السرقة' ، ويحدد من بين اللصوص طائفة 'حكماء' !

٢٨- فى عبارة فولسطاف إيحاء خافت بالنظم أتيت به بالعربية. وكذلك يأتى پيستول بكلمات منظومة فى البيت التالى.

٣٠- انظر الحاشية على ١/ ١/ ١١٦ أعلاه.

٣١- سطر پيستول الموزون يجمع بين المثل السائر "وصغار الطير عليها أن تأكل" وبين الآية الواردة فى المزمور ١٤٧/ ٩ "يهب الطعام لفراخ الغربان الناعقة" ، وفى سفر أيوب"من يزود الغراب بصيده إذ تنعب فراخه مستغيثة بالله؟" (٣٨/ ٤١) . وفى السطر سخرية مزدوجة من تظاهر فولسطاف بالشباب (أى بأنه 'صغير') وبأنه كالغراب طائر جارح.

٣٤- "أعرف هذا الشخص! ولديه من المال كثير!" هذا السطر الموزون يمثل فى الأصل محاكاة ساخرة لأبنية ولغة الشعر المسرحى المرسل الذى كان يكتب قبل عصر شيكسبير، وقد حاكيت البناء بتقسيم السطر إلى جملتين مفيدتين، ولجأت للتقديم والتأخير فى الجملة الثانية مثل الأصل، ولكننى لم أجد فى العربية كلمات مهجورة للمعرفة فاستخدمتها.

٣٥- "ما أعتزم فعله" الأصل (What I am about) ولكن پيستول فى السطر التالى يوحى بأنه فهم التعبير بمعنى "مقدار حجم كرشى" فيقول له حرفياً "مقداره ياردتان وأكثر" والتلاعب بلفظ (about) مقصور على الإنجليزية فأتيت بالمعنى المقصود وحسب.

٣٧- "ضخم الجرم" فى الأصل: (in the waist two yards about): يشرح فولسطاف ما يقصده پيستول من 'هذره' ثم يأتى بجناس يؤكد حبه هو للهذر، إذ يقول إنه لا يعتزم 'الاسراف' (waste) بل الاقتصاد. وقد سبق لشيكسبير استخدام هذا الجناس نفسه للفكاهة فى هنرى الرابع ٢ (١/ ٢/ ١٤٠ - ١٤٣).

٤٧- "نجحت فى ترجمتها" انظر **المقدمة**. وينفرد هيارد بتفسير خاص لكلمة (English) فيقول إن فيها تورية توحى بأنها (ingle-ish) والفعل (ingle) يعنى 'يحتضن' فى ود، وهكذا تعنى العبارة إن فولسطاف حوّل المقاصد الشريفة لزوجة فورد إلى 'الاستعداد للتجاوب مع تودده ومطارحته الغرام'. وأقول إن هذا المعنى موجود حتى دون تحويل الكلمة عن دلالتها المعتادة.

٤٨- "مرساة السفينة فى مياه عميقة" : الأصل (The anchor is deep) ويقول أوليفر إن المعنى هو أن فولسطاف قد وضع خطة ثابتة لا تتحرك، ويقول هيارد إن المعنى هو عمق أحبولة فولسطاف، ويقول **دافيد** كرين إن التعبير يعنى أن إيمان فولسطاف بتجاوب زوجة فورد معه إيمان ثابت لا يتحرك مثل المرساة فى مياه عميقة، وأما باقى الشراح فيقولون إن المعنى غامض، ولذلك فضلت أن آتى بالصورة دون تفسير. والطريف أن كريك يجعل عبارة پيستول (٤٧) ورد نيم (٤٨) من الأحاديث الجانبية التى لا يسمعها فولسطاف، بخلاف الطبعات السبع الأخرى. وأما 'اللمحة الفكاهية' فهى (humour) من جديد.

٥٠- "إن لديها جيشًا من الدراهم عليها صور الملائكة" والأصل يقول (a legion of angels) والعبارة من **إنجيل متى** "اثنى عشر جيشًا من الملائكة" (٢٦/ ٥٣) والمقصود بالجيش أو الفيلق هو العدد الكبير هنا، وأما 'الملائكة' فقد شرحتها حتى يكون لها معنى للقارئ المعاصر، وكانت كلمة 'ملاك' تعنى آنذاك درهمًا ذهبيًا عليه صورة الملاك ميكائيل. وكان لابد من إيراد الشرح وإبقاء صورة الملائكة بسبب صورة الشياطين فى رد پيستول - وانظر **تاجر البندقية** ٢/ ٧/ ٥٥ - ٥٦.

٥١- فى هذا السطر الموزون إشارة إلى **إنجيل لوقا** (٨/ ٣٠) "جيشًا كبيرًا من الشياطين".

٥٢- "فإليها يا صاح إليها! هذا قولى" الأصل يقول:

And 'To her, boy!' say I.

و'صاح' اختصار يا صاحبى، وهى تكثر فى الشعر وتنقل المعنى القائم فى الأصل.

٥٣ - ٥٤ يستخدم نيم (humour) بمعنيين هنا: الأول مزدوج وهو يجمع بين تَحَسُّنِ الفكاهة ونضج الأحبولة، والثانى هو 'التقط' أو 'اسرق' أو 'اختطف' الدنانير.

٥٨- لاحظ تفاخر فولسطاف بكرشه الضخم.

٥٩-٦٠ "الشمس إذن سطعت فوق الرَّوْثِ" الأصل

(Then did the sun on dunghill shone)

وهو تحوير للمثل السائر "ولا يضير الشمس أن تسطع على الروث" وهو

(The sun is never the worse for shining on a dunghill.)

ولا يعلق على هذا التحوير إلا النقاد الذين يرون، خصوصًا من منظور النقد النسائى، بداية تشبيه المرأة بالشمس إذا كانت عفيفة، أما الشراح فيلتزمون الصمت حتى إذا أوردوا المثل. ويعود بيستول فى تعليقه إلى استخدام (humour) بمعنى الكلمة الأصلى، ضاحكًا من تشبيه أحبولة فولسطاف بالروث.

٦٣- "العدسة" يقصد العدسة المحدبة التى تجمع أشعة الشمس فى بؤرة فيصل ما يتعرض لها لنقطة الاشتعال.

٦٤- "مثل بلاد غيانا" : فى عام ١٥٩٦ نشر السير وولتر رالى (Sir Walter Ralegh) كتابه الشهير وعنوانه اكتشاف غيانا (*The Discovery of Guiana*) ويصف فيه رحلته إلى أمريكا الجنوبية بحثًا عن اكتشاف 'مدينة الذهب' الخرافية التى تسمى إلدورادو (El Dorado) وغيانا تقع ما بين فنزويلا والبرازيل على الشاطئ الشمالى الشرقى لأمريكا الجنوبية، وكان كتاب رالى غاصًا بالمبالغات التى دفعت الناس إلى عدم تصديقه.

٦٥- "مُصَادِرِ الأراضى" : فى الأصل (cheaters) وهى كلمة محرفة عن (escheators) وكانت تعنى موظفى وزارة المالية الذين يشرفون على مصادرة الأراضى التى آلت إلى الملكية العامة بسبب عدم وجود ورثة لمُلاَّكها الأصليين، أو هم يبلغون وزارة المالية بوجودها فحسب، ولكن المعنى هنا يتضمن المُصادرة الفعلية. وقد شاع تحريف الكلمة قبل عصر شيكسبير وأحب الناس ما توحى به من الغش فشاعت بينهم منذ القرن الرابع عشر، والكلمة موجودة بصيغة الجمع فى طبعتى الفوليو والكوارتو، ولكن الصحيح أن تكون فى صيغة المفرد، وعلى هذا ترجمتها.

٦٦- "جزر الهند الشرقية والغربية" كانت، أهم بنود التجارة الإنجليزية هى العطور والبهارات من جزر الهند الشرقية، والمواد الخام الثمينة من جزر الهند الغربية أى جزر البحر الكاريبى.

٦٧ - ٦٨ لا تحدد طبعات المسرحية الأولى من يأخذ الخطاب أو من يُؤْمَرُ بحمل كل خطاب من الخطابين، وأنا التزم بالابتداء بالمدعو نيم، وفقًا للطبعات الحديثة (آردن ٢٠٠٠، ونيوكيمبريدج ١٩٩٧ وأوكسفورد ١٩٩٠) وإن كانت طبعة سيجنت (١٩٦٣ وما بعدها) وطبعة بنجوين (١٩٧٣) تعكسان الترتيب، فى حين لا تورد طبعة فولجر (٢٠٠٤) أية إرشادات مسرحية بين أقواس.

٧١- "السير پنداروس الطروادى" : كلمة (pander) الإنجليزية بمعنى يقوم بدور القواد (فى حالة الفعل) والقواد (فى حالة الاسم) مشتقة من اسم عم الفتاة كريسيدا فى القصيدة القصصية التى كتبها تشوسرفى القرن الرابع عشر بعنوان طرويلوس وكريسيد، وهو پنداروس، ويقوم بدور الوسيط بينها وبين حبيبها طرويلوس. وقبل أن يكتب شيكسبير مسرحيته الشهيرة **طرويلوس وكريسيدا**، كتب فى **الليلة الثانية عشرة**، على لسان المهرج يقول "أقوم بدور پنداروس الفريجى وأجمع بين المحبوبة كريسيدا وبين طرويلوس العاشق" (٣/ ١/ ٥٢ - ٥٣ وانظر الترجمة العربية، ٢٠٠٧) ويضيف پيستول من عنده لقب 'السير' لپنداروس، وهو يرفض حمل الخطاب استنادًا إلى اعتقاده بأنه من الأشراف ما دام يحمل فى جنبه سيفًا.

٧٢- "فلتذهب كل الدنيا للشيطان" : فى الأصل (Then Lucifer take all) وهو تحوير للمثل السائر (the devil take all) ولكن پيستول يشير من جديد إلى مسرحية **الدكتور فاوستوس** لمارلو بعد إشارته إليها فى ١/ ١/ ١٢٢ (انظر الحاشية على ذلك السطر أعلاه).

٧٣- فى هذا السطر يستخدم نيم كلمته المفضلة (humour) مرتين المرة الأولى بمعنى 'المهمة' أو 'العمل' (base humour) والثانية بمعنى السخيف (the humour letter).

٧٤- "أصون سمعتى وشرف سلوكى" الأصل هو:

I will keep the 'haviour of reputation.

والشراح يقتصرون على معنى 'أسلك سلوك الشرف' ، وهيبارد يقول إنه يقصد 'مظهر الاحترام' ، ولكن معنى 'السمعة الطيبة' أساسى فى قوله، فلم أحذف الكلمة اكتفاء بوصف السلوك الشريف، بل أبقيتُها لأنها أساسية فى المعنى.

٧٥ - ٨١- انظر المقدمة حيث التعليق على تفاوت الأسلوب فى هذه الأبيات بين السامى والعامى. ولاحظ التكرار والجمع بين الصور المنوعة فى شعر فولسطاف.

٨٠- يستخدم فولسطاف كلمة (humour) بأحد معانيها الأصلية وهو 'الطبع' فى تعبير 'روح العصر' ، أو 'طبع العصر' الذى تعلمه كما يقول من الفرنسيين. ويقول الشراح إن شيكسبير جاء بكلمة 'الفرنسيين' بدلاً من 'الاسكتلنديين' فى إحدى صور المسرحية الأولى، انصياعًا بالنهى رسميًا عن السخرية من حرص أهل اسكتلندا أو بخلهم على المسرح، فهم مشهورون بذلك شهرة واسعة، وهو ما يفصل فيه ملكيورى القول فى كتابه المشار إليه عاليه (فى آخر حواشى الشخصيات).

٨١- 'الخادم الأمين' : أتيت هنا بالدلالة المقصودة من التعبير وهو (skirted page) والمعنى الحرفى هو الذى يلبس رداءً طويلاً، وأما المقصود فهو أنه على فقره وقناعته بما عليه من لباس يخلص فى عمله ولا يخون، ومن ثم فهو أمين! ويقول الشراح إن القافية أهم من وصف الخادم، فحافظت على القافية فى بيتى فولسطاف، وفى أبيات پستول التالية، رغم أنها غير مقفاة، تأكيدًا لوقع النظم فى الأسماع العربية.

٨٣- "الرفيع والوضيع والغنى والفقير" ، أى إن كل هؤلاء معرضون للغش فى النرد، أو للأحابيل الخداعة عمومًا، ويستول يعدل أو يحرف عبارة ذائعة وردت فى المزمور ٤٩/ ٢ "(اسمعوا) إلىَّ أيها العظماء، الأغنياء والفقراء على السواء" .

٨٥- "يا أيها الأثيم يا لعين" فى الأصل (Base Phrygian Turk!) والوصف بالتركى كان يعنى 'الكُفْر' وفريجيا كانت مقاطعة من المقاطعات الغربية فى تركيا، ولكنها لم تخطر ببال پستول إلا بسبب ارتباطها 'بينداروس الفريجى' حسبما ورد فى الليلة الثانية عشرة، انظر الحاشية على ٧١ أعلاه.

٨٦- "خطة.. ثأرنا" : فى هذا السطر ترجمت (humours) بفعل هو "تعيننا" ، وفق المقصود.

٨٧- "النجوم" كانت هذه الكلمة قد حرفت فى طبعة الكوارتو إلى "الجنيات" ولكن ذلك لا يرجع إلا إلى عدم وضوح خط الكاتب، وخطأ جامع الحروف الذى قرأ (Fairies) بدلاً من (Starres) (كما يقول كريك) والمعروف أن حرف S كانت يكتب مثل الفاء قديمًا. وأما ورود الكلمة مفردة فى بعض طبعات المسرحية فيقول ملكيورى إنه قد يعنى نجم 'الشعرى' (Sirius) ملك النجوم.

٨٩- "هذا وذاك معًا! لسوف.. إلخ" فى هذا السطر يسىء نيم استعمال كلمته المفضلة (humour) مرتين: وسوف أورد كلامه كاملاً وأرجو من القارئ أن يقرأه مرةً كما هو ومرة أخرى بعد حذف ما هو مطبوع بالإيتاليك كى يدرك أن الاستعمالين يأتيان بكلمات لا لزوم لها:

with both *The humours, I.*

I will discuss *the humour of* this love to Ford.

وقد يقول قائل إن 'الدقة' تقتضى أن نقول مثلاً:

وبالوسيلتين سوف أستعين

لسوف أفشى أمر هذا العشق للمدعو فورد

ولكننا حتى لو فعلنا ذلك نكون قد لجأنا إلى الإطناب فى الجزء الأول (مع تفسير humour بما يلائمها) وتجاهلنا فى الجزء الثانى أن الإفشاء (وهو معنى discuss هنا) يكون 'للسر' (أيضًا مع تفسير الكلمة الزائدة بما يلائمها فى السياق الجديد). وقد فضلت أنا سرعة الإيقاع على الإطناب الذى يعيب الحوار المسرحى، وليس هذا بالنص القانونى الذى يقتضى نقل كل كلمة بغض النظر عن وظيفتها وقيمتها.

٩٠ - ٩٣ النظم المقفى هنا جوهرى، وكان كثيراً ما توضع له الموسيقى ويغنيه الممثل.

٩٤- 'الغيرة' فى الأصل (yellowness) وهذا هو معناها فى معجم أوكسفورد الكبير (*sb.* 2)

٩٥ - ٩٦ ''ذلك ما صدق عليه اعتزامى'' الأصل (That is my true humour).

٩٧- ''رب الحرب الذى يقود الساخطين'' فى الأصل (the Mars of malcontents): كانت شخصية 'الساخط' أحدث صورة من صور الشخصيات النمطية المسرحية (Stage humours) على نحو ما صور ذلك جون مارستون (Marston) الكاتب المسرحى المعاصر فى مسرحية عنوانها الساخط (١٦٠٣ تقريبًا). وبهذا يؤكد شيكسبير سخريته من مسرحيات 'الطباع' أو 'الأنماط' .

المشهد الرابع

أول حديث للسيدة كويكلى يتضمن تغيير المشهد إلى منزل الدكتور كايوس، والإيحاء بوجود غرفة داخلية بمثابة 'خزانة' ويتضمن الحديث نفسه الإشارة إلى وجود نافذة تطل على الشارع.

٥- ''اللغة الانجليزية السليمة'' : الأصل (the king's English) وهو تعبير شائع بالمعنى المذكور، وكان مشهوراً ومستعملاً حتى فى عصر الملكة إليزابيث. ونعرف أنه عنوان الكتاب الذى وضعه فاولر وفاولر (H. W. Fowler and F. G. Fowler) عام ١٩٠٦ وتعاد طباعته بانتظام حتى يومنا هذا، وهو الحجة فى اللغة الإنجليزية السليمة حتى عام ١٩٧٣ على الأقل!

٧- ''مشروب ساخن'' الأصل (posset) وهو مشروب ساخن من اللبن الزبادى الذى أضيفت إليه قطرات نبيذ أو جعة.

٨- ''الفحم الحجرى'' : (sea-coal) المقصود به الفحم الحجرى المستخرج من مناجم شمال انجلترا، والمشحون بحراً إلى لندن.

١٥- ''لم يجدوا أفضل منه!'' (for fault of a better) وكان من الأمثال السائرة.

١٩- "سكين قطع الجلد" (a glover's paring - knife) كانت سكينًا مستديرة تستخدم فى 'تنعيم' سطح الجلد المستخدم فى المصنوعات الجلدية، والمعروف أن والد شيكسبير كان يزاول حرفة تصنيع الجلود (a glover).

٢٤-"شجاع مقدام" (tall man) والمهارة فى "الملاكمة" (of his hands) و"فى هذه المنطقة" هى (between this and his head) بإجماع الشراح استنادًا إلى تفسير هيارد.

٢٥- "حارس أرض الأرانب" (warrener) والمعروف أن حراس أراضى تربية الأرانب وصيدها ليسوا بالكماة المغاوير!

٣٤- "جاءنا التقريع" (we shall be shent) هذا هو المعنى الذى يتفق عليه الشراح، على الرغم مما يقول معجم أوكسفورد الكبير من أن المقصود هو 'العار' أو 'الخراب' . وقد فضلت الالتزام بشرح الشراح وإن كانت طبعة الفولجر (٢٠٠٤) وطبعة سيجنت (٢٠٠٦) تتفق مع آردن (٢٠٠٠) فى إيراد المعنى المعجمى، وإصرار المفسرين الأوائل (حتى ١٩٩٧) على المعنى الذى أتيت به يرجحه، خصوصًا فى هذا الموقف، فكل ما تخشاه كويكلى هو أن يغضب الطبيب ويثور "فيرغى ويزبد" حسبما تقول. وأما الغرفة الخلفية الصغيرة فبعض الشراح يقولون إنها غرفة المكتب.

٤٥- "لجن جنونه" الأصل (would have been horn-mad) يقول بعض الشراح إن إلصاق كلمة القرنين بالجنون قد تعنى الإشارة إلى الديوث، ولكن الواضح أنها تعنى الإشارة إلى الثور 'الهائج' ، وقد رجعت إلى استعمال التعبير فى **كوميديا الأخطاء** فوجدت ما يؤكد ذلك وسوف أورد نُتَفًا من الحوار التى توضح المعنى المقصود وتبين سبب الخلط:

دروميو: إنى أَدْهَشُ يا سيدتى! فالسيدُ قَطْعًا قد جُنَّ جُنُونُهْ.. مثل ذواتِ القَرْنَيْن!

أدريانـا: مثلُ ذواتِ القرنينِ أيا وَغْدًا سافلْ؟

دروميو: لا أَقْصِدُ جُنَّ جُنُونَ الديُّوثِ ولكنَّ جنونَ السيد مُطْبِقْ!

(٢/ ١/ ٥٧ - ٥٩)

وقد حذفت هنا صورة 'ذوات القرنين' حتى لا تختلط أو توحى بأى صلة بصورة الديوث المقصورة على أحاديث فولسطاف وفورد.

٤٦ - ٤٧ يقول كايوس هذه العبارات بالفرنسية، ونص نسخة الفوليو يطبعها محرفة فاهتديت بتصحيح الشراح.

٤٩- يخلط كايوس الإنجليزية بالفرنسية فى هذا السطر.

٥٤- "رجبى البليد" (Jack Rugby) هذا هو معنى استبدال (Jack) بجون، وطبعة نيوكيمبريدج (١٩٩٧) تورد الاسم بحروف صغيرة حتى تنفى صفة العَلَمية عنه هكذا (jack) ويشرح داڤيد كرين فى حاشية له الموضوع بإسهاب، مؤكدًا أن معنى الكلمة هو 'الوغد' ، ولكن الشراح الآخرين يفضلون وصفه بالبلادة.

٦٠- ينكر ملكيورى أن كويكلى تقول هذه الملاحظة 'جانبًا' ، مبينًا أنها تتحدث مع رَجْبى أثناء دخول كايوس غرفته الخلفية. وهذا أمر متروك للمخرج.

٦٢- "هات يا رَجْبى سيفى" يقول كريك إن كايوس يتناول سيفه هنا من رَجْبى، ولكن البَتَّ فى هذا متروك للمخرج.

٦٧- ٦٨ لاحظ الفكاهة المضمرة فى قول كايوس "لا يدخل غرفتى الخلفية رجل شريف" فالمعنى الدقيق هو أن كل من يدخلها غير شريف، بمن فيهم كايوس نفسه!

٦٩- "نارى الطبع" هذا هو ما تقصده كويكلى وإن كانت تقول العكس أى "بارد الطبع" .

٧٥- يجتهد كريك لاستشفاف معان 'خارجة' فيما يقوله كايوس، نتيجة لسوء نطقه للُغة الإنجليزية، ولما لم يكن من اليسير محاكاة سوء النطق فى الترجمة، لم يعد لدينا مجال لاستشفاف مثل هذه المعانى (التى لا تضيف شيئًا يذكر إلى النص، ولو صح وجودها).

٨٠- "لن أضع أصبعى فى النار" كان هذا من الأمثال السائرة.

٨٥- "ويضج ضجيجًا" : كويكلى تقول العكس، ولكننى ترجمت المقصد. وأنا لا أحاكى الأخطاء اللغوية إلا إذا كان لها دورٌ فى الحدث وتأثير فى الحوار، أما هدف الإضحاك فلا أظن أنه يتحقق بإيرادها بالعربية.

٨٦- "قلبُ الأمر" : تقول كويكلى إن جوهر ما يمكن أن تحلف عليه هو كذا والأصل هو:

(and the very yea and the no is)

وقد سبقت الإشارة إلى الحلف بنعم ولا فى السطر ١/ ١/ ٨٠، فانظر الحاشية عليه.

١٠٠- "أيها القرد" الأصل (jack'nape) ويقصد (jackanapes) أى القرد المستأنس، حرفيًا، والدلالة على البلاهة أو الغباء واضحة. ويعود كايوس إلى استخدام الصفة مع القسيس فى ١٠٢، وقد ترجمتها هناك بالخسيس، وأصل التسمية اسم لشخص هو وليم دى لابول (de la pole) دوق سافوك (١٣٩٦ - ١٤٥٠) وكان يتخذ لنفسه شعاراً هو كرة حديدية وسلسلة مثل القرد الأليف، وكان اسم الشهرة لذلك الدوق هو (Jac Napes) الذى أصبح يعنى القرد الأليف فى تلك الأيام، وأصبحت الكلمة تعنى اليوم إما المغرور المتفاخر أو الطفل الوقح 'الشقى'.

١٠٠- "قسمًا بربى!" الأصل هو (By gar) وهو تحريف للقسم (By God) وأكتفى عند تكراره بكلمة قسمًا أو أقسم (١٠٤) و(١٠٥) و(١٠٩) و(١١٠) و(١١٤) من هذا المشهد، ثم يتكرر بعد ذلك فى أماكن أخرى من نص المسرحية.

١٠٢- "أن يحشر نفسه فيما لا يعنيه" فى الأصل مصطلح شائع يجرى مجرى الأمثال وهو (to meddle or make).

١٠٤ - ١٠٥ "سأقطع خصيتيه" المعنى هنا صريح فى الأصل (I will cut all his two stones) ولكن معنى (stone) فى السطر التالى تعنى الحصاة أو الحجر الصغير، وترد فى تعبير اصطلاحى أتيت بمعناه من العامية المصرية، وهو (he shall not have a stone to throw at his dog)

١٠٩- "القسيس الحقير" الأصل (Jack - priest) وانظر الحاشية على ٥٤ أعلاه.

١١٠- "لقياس طول سلاحنا" أى للتأكد من تساوى طول السيفين، والمراد أن يتولى التحكيم فى المبارزة والواقع أن صاحب الفندق كان قد سبق اختياره حكمًا فى الخصومة ما بين شالو وفولسطاف (انظر ١/١/١٢٧ - ١٣١) لا بين إيفانز وكايوس. وهذا ما انتهى إليه تفسير هيبارد وأخذت به الطبعات التالية، خلافًا لما زعمه أوليفر من أن المقصود هو أن يكون صاحب الفندق "وكيلاً" عن الطبيب. ويضيف كريك ومن بعده كرين أن الإشارة الجنسية قائمة فى العبارة، حتى ولو لم يكن الطبيب على وعى بهذا. ويضيف كريك أن جمهور شيكسبير كان يدركها، ضاربًا المثل من ورود أمثالها فى مسرحيات شيكسبيرية أخرى.

١١١- "وسيغدو كل شيء على ما يرام" الأصل (and all shall be well) وهو النصف الأول من المثل السائر المعروف، وبقيته هى "ويفوز چاك بحبيبته چيل" (and Jack shall have his Jill).

١١٢- "لابد أن نسمح.." المثل السائر يقول "اسمح للعشاق بالحديث":

(Give lovers leave to talk)

١١٢- "وما الضرر فى ذلك؟" هذا هو معنى المصطلح الذى كان الناس يعبرون به عن نفاد الصبر.

١١٧- "رأس حمقاء" - تبدأ كويكلى عبارتها باعتزام طمأنة الطبيب أنه سوف يفوز بآن، ولكنها لا تكمل العبارة حين يبتعد أو يخرج إلا بهاتين الكلمتين.

١٢٢- "ادخل المنزل" : فى الأصل (come near the house) وهذا هو المعنى، وهو يتكرر فى ٣/ ١٣٨/٣ حين يدعو فورد الرجال لدخول المنزل، وترجمتها هناك بكلمة "تفضلوا" .

١٢٤ - ١٢٥ عبارة فنتون ورد كويكلى يحددان الفوارق الاجتماعية بينهما.

١٣٤ - "للقسم على كتاب" : (on a book) ولكنها تقصد على الكتاب أى الكتاب المقدس، ولكن الكتب متساوية القيمة فى عينى كويكلى.

١٣٧- "إن له قصة" الأصل مصطلح شائع وهو (thereby hangs a tale) وأحيانًا ترد فى شيكسبير مع التورية (بسبب الجناس الصوتى) بين (tale) و(tail) على نحو ما وردت فى عطيل حيث يقول المهرج "إن لها حكاية ولها ذيل" (وانظر الحاشية على ذلك السطر فى الطبعة العربية ٢٠٠٥) ويقول ملكيورى إن مثل هذه التورية يتضمن إلماحًا جنسيًا.

١٤٦- "صوتك" المقصود مساندتك.

١٤٧- "وسوف نذكرك.. إلخ" ضمير الجمع مقصود للإيحاء الساخر بالعظمة!

١٤٨- "للحديث وحدنا" (have confidence) يقول الشراح إما أن كويكلى تقصد "عندما نتحدث" أى (have conference) أو عندما نتحدث وحدنا (confidentially) والعبارة العربية تفيد المعنيين.

١٥٣- "أكثر من أى شخص آخر" هذا ما تقصده كويكلى وإن كانت تقول فى الواقع "مثل أى شخص آخر" .

١٥٤- العبارة الأخيرة فى المشهد هى فى الأصل: (Out upon't, what have I forgot?)

حواشى الفصل الثانى

المشهد الأول

كان خلو المسرح الإليزابيثى من الديكور يسمح بتصور انتقال المشهد من داخل منزل زوجة پيدج، حيث نتصور إلقاءها مونولوجها الافتتاحى (١-٢٦) إلى مكان ما بالطريق العام حيث تقابل زوجة فورد خارج منزل فورد، على نحو ما هو منصوص عليه فى ١/١، وأن نتصور أن بقية أحداث المشهد تقع هناك. ولكن لنا على أية حال أن نتصور أن زوجة پيدج لم تصدق تمامًا ما جاء فى الخطاب فأعادت قراءته أمام منزل فورد حيث تلاقى زوجة فورد.

١- "فى أيام جمالى اللاهية الزاهرة" فى الأصل: (in the holiday time of my beauty)

وتفسير الصفة الواردة فى التعبير يضم الصفتين اللتين أوردتهما بالعربية.

٤ - ٥ "فإذا كان.. يعمل بمشورته" : فولسطاف يعتمد على المثل السائر "الحب لا يعتمد على العقل"، وأما الصورة فتعنى أن رب الحب وإن كان يستعين بالعقل مثلما يستعين الملك بالكاهن أو المرشد الروحى، (فكلمة precisian تعنى الكاهن البيوريتانى) فإنه لا يعمل دائمًا بمشورته، ويقول بعض الشراح إن الصورة تعتمد على أن الكهان لم يكونوا يُعيَّنون فى مجلس الملك الخاص، ومن ثم لم يكن على الملك الالتزام بمشورتهم.

٦ - "ولكن انظرى" (الأصل go to, then,) قد يعنى التعبير "اعترفى!" أو "لا تنكرى!" . ولكن السياق يتطلب ما أوردته.

٧- "تماثلاً" (الأصل sympathy) ويقول الشراح إنها تعنى تماثل المشارب والأهواء، أو التشابه والاتفاق، ولكن المراد هو التعاطف الذى ينجم عن ذلك التشابه، فالاتفاق فى الطبع كفيل به، وهو معنى الكلمة المعروف على أية حال، ونستشعره دون الإفصاح عنه، هنا وفى ٨ و٩.

١٠- ١١ "غرام الجندى" : يصر فولسطاف على ذكر صفاته الحربية، فهو الذى لم يطلب من أحد الأعداء أن يبدى الإشفاق عليه قط، وبذلك حصل على رتبة الفارس. وهذه الإشارة إلى ماضيه الحربى تعنى أنه يُذَكِّرُ الجمهور بما كان عليه فى مسرحيتى هنرى الرابع (انظر المقدمة).

١٢ - ١٥ لاحظ إصرار فولسطاف على القافية، كما إن عدم الإشارة فى اسمه إلى لقب 'السير' مقصود منها التظاهر بإزالة 'الكلفة' بين العشاق.

١٦- "هيرود ملك اليهود" يقول كريك إن مسرحيات الأسرار كانت دائمًا تصور شخصية هيرود فى صورة الشرير ذى اللسان البذئ. وكان الناس يخلطون بين هيرود الأكبر الذى كان يذبح الأبرياء وبين ابنه هيرود الذى قطع رأس يوحنا المعمدان، ويشيرون إلى كل منهما باسم هيرود ملك اليهود. ونحن نذكر أن هاملت حذر الممثل من أن يزيد صراخه عن صراخ هيرود (**هاملت ٣/ ٢/ ١٣ - ١٤**).

١٧ - ١٨ "رجل.. غرامه" فى **هنرى الرابع ٢** قاضى القضاة يوجه عتابًا إلى فولسطاف يقول فيه "هل تدرج اسمك فى سجل الشباب، يا من سُجِّلَ اسمه بجميع صفات الشيوخ؟.. تبا لك، تبا لك تبا لك يا سير چون" (١/ ٢/ ١٧٧ - ١٧٩، ١٨٤ - ١٨٥) (من الطبعة نفسها المشار إليها فى أول الحواشى).

١٩- "السكير العربيد"، الأصل (Flemish Drunkard) والمقصود هو ما أوردته، دون حاجة لذكر الإشارة التاريخية التى لا تعنى شيئًا لقارئ العربية. وأما حين تتكرر الإشارة فى سياق يتطلب إيرادها فقد أوردتها (انظر ٢/ ٢/ ٢٨٥ - ٢٨٦).

١٩- "باسم الشيطان" يقول أوليڤر إن المعنى إما "بمساعدة الشيطان"، أو "نيابة عن الشيطان"، ويقول ملكيورى إن التعبير قد حل محل الإشارة الواردة فى طبعة الكوارتو إلى الإله، وإن شيكسبير ربما استبدل هذا التعبير بتلك الإشارة تنفيذًا لقرار تحريم ذكر الله على خشبة المسرح، الصادر عام ١٦٠٦.

٢١- "غفر الله لى" لا يعلق أحد على هذا الدعاء إلا ملكيورى الذى يقول إنها من المحتمل أن تشير إلى ما تعتزمه من الثأر من فولسطاف، أو اقتراح قانون بكبح جماح الرجال، وأما هذه الفكرة الأخيرة فيفسرها أوليڤر وهيبارد بمعنى 'قمع الرجال' أو إخضاعهم، ويفسرها كريك بأنها تعنى 'إلغاءهم' وملكيورى بأنها تعنى 'إبادتهم' (annihilation) ثم يعود فى شرحه للتعبير الوارد فى ٢٢ إلى القول بأنها تعنى كبح جماحهم حتى لا يمارسوا "إخضاع النساء (جنسيا)".

٢٦- "النقانق" هى ما نسميه 'الممبار' بالعامية، والكلمة المستخدمة فى الإشارة إليها هى (puddings) وهذا المعنى من معانيها حسبما يقول معجم أوكسفورد الكبير (*OED* Pudding *sb.*101):

٣٠ - ٣١ "الكدر الشديد" فى الأصل (very ill) وهذا هو المقصود.

٤٢ - ٤٣ "لحزت مرتبة الفارس" السخرية واضحة هنا لأن رتبة الفارس لا تحوزها المرأة.

٥٥ - "المزامير" فى الأصل (the hundred psalms) ولكن عدد المزامير مائة وخمسون، فلو قلت "المزامير المائة" محاكاة لزوجة فورد لتصور البعض صدق ما تقوله، وملكيورى يقول إن المعنى

"أى عدد من المزامير" ، ولكننى فضلت حذف الرقم المغلوط. وأما أغنية 'جرين سليفز' ، فكانت موالاً شعبياً يُعْتَبَرُ منحطَّ الكلمات، ولذلك فمن التناقض استخدام أنغامه فى تلحين أى مزمور.

٦٠- "فتصهره فى دهنه" الأصل هو (melted him in his own grease) ويتضمن تحويراً للمثل السائر: (frying (stewing) in one's own grease)

أى آن يُقلى شخص أو يطبخ فى دهنه.

٦٥- كان المولود الأول من التوائم هو الذى يرث والده، ويحرم الآخر أو الآخرون، وإن كان من العسير البت فيمن جاء إلى الدنيا أولاً.

٦٦- ٦٨ هذه إشارة إلى عادة الكُتّاب فى إهداء كتبهم إلى عدة عظماء للفوز برضاهم، وتغيير اسم المُهْدَى إليه فى كل طبعة، ورقم الألف يشير إلى العدد المعتاد من النسخ المطبوعة.

٧٠- "ليتنى كنت ماردة.." تقول الأساطير اليونانية إن 'التيتان' كانوا عماليق أو مردة حاولوا الوصول إلى قمة جبل الأوليمب، مقر الأرباب، بوضع جبل پليون (Pelion) فى ثيساليا (Thessaly) فوق جبل أوسا (Ossa) أو العكس، ولكن زيوس رب الأرباب عاقبهم بدفنهم تحت جبل پليون. وقد حولت زوجة پيدج المارد إلى ماردة لتناسب السياق.

٧١- "اليَمَام" النص يقول القُمْرى، وهو من فصيلة الحمام مثل اليمام، (واسمه turtle - doves) وإن كانت زوجة فورد تأتى بنصف الاسم فقط أى (turtles)، وكان المعروف ولا يزال معروفاً عنه الإخلاص إذ يظل الذكر مع الأنثى مدى الحياة.

٧٩- "ما هاجم سفينتى بهذه الحمية" فى الأصل

(he would never have boarded me in this fury)

والفعل (to board) من مصطلح القراصنة، ويعنى الوثوب على متن السفينة وقتال الملاحين للاستيلاء عليها، وهى الصورة التى تتلاعب المرأتان بها فى السطرين التاليين، وأما الإيحاءات الجنسية المضمرة فواضحة، انظر إشارة ياجو فى عطيل إلى زواج عطيل سرا من دزدمونة "وقد اعتلى فى هذه الليلة/ سفينة عامرة بكل غالٍ ونفيس" (١/ ٢/ ٤٩ - ٥٠).

٨٥- "ونعلله بكاذب الأمانى" الأصل (lead him on with a fine-baited delay)

٨٥- ٨٦ "يرهن خيله لدى صاحب فندق الجارتر" : أى ما دام فقيراً لا يجد مصدراً للإنفاق على الخليلة الموعودة سوى رهن خيوله.

٩٩- "كلب مقطوع الذيل" الأصل (a curtal dog) والصورة غامضة، يختلف الشراح فى تفسيرها، فلم أشأ أن آخذ بتفسير دون سواه وأتيت بالصورة كما هى، وأظن أن أفضل تفسير هو أن الأمل أحيانًا ما يشبه الكلب الذى لا يصلح للصيد، بمعنى "لا تعلق نفسك بالأمل" .

١٠٧- "مثل أكتيون" (Actaeon) الصياد الذى عوقب بأن مُسخ غزالاً ذا قرنين، انظر المقدمة.

١٠٧- "الكلاب" فى الأصل (Ringwood) اسم انجليزى شائع لكلب الصيد، ويستخدمه جولدنج فى ترجمة مسخ الكائنات لأوفيد (٣/ ٢٧٠).

١١٠- "القرن" يقصد الديوث.

١١٢- "حيث ينشد الوقواق" : الوقـواق (cuckoo) طائر تضع أنثاه بيضها فى عش طائر آخر، وكان 'نشيده' فى آخر الربيع يعتبر نذيراً للأزواج. وانظر الأغنية الختامية فى خاب سعى العشاق:

الوَقْوَاقُ الوَقْـوَاقُ! مَصْـدَرُ إزْعَاجْ
بل مَبْعَثُ خَوْفٍ فى أُذُنِ الأَزْوَاجْ

(٥/٢/٩١١ - ٩١٢)

١١٦ - ١٢٢ فى آخر حديث 'للعريف' نيم فى المسرحية، نسمعه وهو يتلذذ بتكرار كلمته المفضلة (humour) التى يستخدمها فى كل معنى يريده، ويسميها الشراح (an all-purpose word) ويعددون المعانى الأربعة لها فى هذه الفقرة. وقد اهتديت بآرائهم فى الترجمة. أما حين وصلت إلى "'مزاج' الخبز والجبن" (The humour of bread and cheese) فقد اضطررت للإتيان بمعناها الأصلى الذى يستعملها نيم فيه، خصوصًا لأن بيدج يعترض على سوء استعمال نيم للكلمة. وأما المقصود بالعبارة المذكورة فهو إن 'طبعى' ليس يقبل الاكتفاء بضرورات الحياة (الخبز والجبن).

١٣٠- "هذا الصينى" الأصل (Cathayan) فاسم الصين القديم كان (Cathay) وقد أتيت بما يُتفق على أنه دلالته وهو 'العجيب' إيضاحًا للمقصود. وترد نفس الصفة فى الليلة الثانية عشرة (٢/ ٣/ ٧٦).

١٣٩- "إن برأسك بعض الأوهام الآن" والأصل يقول:

(thou hast some crotchets in thy head now)

وكلمة (crotchet) تستخدم الآن فى اللغة الإنجليزية للدلالة على النزوات الطائشة.

١٤١- "هل ستأتى للغداء" : أحداث الفصل الثانى تقع فى اليوم التالى لأحداث الفصل الأول وفى الصباح الباكر، قبل العاشرة بوقت طويل، والعاشرة هى الموعد الذى تحدده زوجة فورد لزيارة فولسطاف لها (٢/ ٢/ ٧٧ - ٨٠).

١٤٩ - ١٥٠ "نحو الساعة" مصطلح لا يقصد به المعنى الحرفى بل تبادل الأحاديث وحسب.

١٦٥- "فسوف أُطْلِقُها عليه" فى الأصل (I would turn her loose on him) وهو من مصطلح المزارعين الذين يُطلقون البقرة والثور معًا فى مرعى واحد (هيبارد).

١٧٥ - ١٧٦ صاحب الفندق ينادى شالو، وهذا هو المنطقى بعد تحيته لبيدج وفورد، كما يقول جون دوفر ويلسون، لا كما تورده طبعة أوكسفورد بإدراج شذرات من الكوارتو.

١٧٦- "القاضى الفارس" الأصل (Cavaliero Justice) صفة الفارس تتضمن خلطًا عند صاحب الفندق بين الإيطالية (cavaliere) والإسبانية (caballero) ومعنى الكلمة فى اللغتين الشهم الكريم المحتد.

١٨٦- "قياس أسلحتهما" انظر الحاشية على ١/ ٤/ ١١٠.

١٩١- "قنينة ضخمة" (a pottle) وحجمها نصف جالون، أى ما يزيد قليلاً عن لترين.

١٩٢- "النبيذ الإسبانى الرائع" الأصل هو (burnt sack) وأما ذلك النبيذ فقد سبق أن أشار فولسطاف إليه فى خطابه إلى زوجة فورد (٢/ ١/ ٨) وأما الصفة الملحقة به فقد اختلف الشراح فى تفسيرها، والمقصود أنه رائع، فاكتفيت بالقصد.

١٩٥ - ١٩٦ يبدى صاحب الفندق حبه للمصطلحات القانونية، والطريف هنا أنه يدرك أنه يستعمل لغة خاصة لا يشاركه فيها أحد.

١٩٧- "هل نمضى يا سادة؟" يدعوهم صاحب الفندق (myn-heers) وهى تعبير بالهولندية يعنى "يا سادتى" ، وهذا هو التصحيح الذى تأخذ به طبعات أكسفورد (١٩٩٠) وآردن (٢٠٠٠) وسيجنت (٢٠٠٦) للكلمة التى لا معنى لها فى الفوليو وهى (Anheirs) ويبقى عليها أوليفر (١٩٧٣) مذيلا إياها بحاشية مطولة يقول فيها إنها كانت (ولابد) كلمة لها معنى فى عصر شيكسبير ثم اندثرت تمامًا، ولكن فى طبعة بنجوين (١٧٧٣) يصحح هيبارد الكلمة إلى (Ameers) أى أيها الأمراء (المشتقة من العربية) وتتبعه طبعتا نيوكيمبريدج (١٩٩٧) وفولجر (٢٠٠٤). وقد قرأت دفاع كل محرر عن 'تصحيحه' فوجدت أن التصحيح الذى اخترته، وكان تيبولد قد أتى به أولاً عام ١٧٣٣، أقرب

الصور المقبولة، فصاحب الفندق يتفاخر بمعرفة اللغات الأوروبية، وكلمة أمير العربية تكتب (Amir) لا بالصورة الواردة، وحرف الهاء المنطوق يقطع بأن المقصود كلمة هولندية.

٢٠٢ - ٢٠٥ يستخدم شالو فى هذه السطور ضميرى الخطاب (you, yours) لا للإشارة للموجودين بل إلى الناس، فهى تماثل (one, one's). ولذلك حذفتها، ولك أن تتصور وجود 'لكم' مثلاً فى عبارته الأخيرة "لجعلت لكم أربعة من الشجعان.. إلخ" وهى عامية أكثر منها فصحى (ethic dative).

٢٠٣- "ولكن الروح التى تكمن فى القلب" : هذا هو معنى الأصل ('Tis the heart'). كما أضفت "فى الصدر" إيضاحًا لإشارته إلى صدره.

٢٠٤- "ولو عاد لى الشباب" الأصل عبارة شائعة (I have seen the time) ومعناها الحرفى "كنت فى يوم من الأيام" ولكن تكرار إشارة شالو إلى شيخوخته اقتضت هذا التعبير فى الترجمة.

المشهد الثانى

هذا المشهد الذى يقع فى فندق الجارتر يتزامن وقوعه، فى جانب منه على الأقل، مع المشهد السابق، إذ يخرج پيستول فى ٢/ ١/ ١١٤ فيذهب من فوره إلى الفندق، فى الوقت الذى يظل فيه صاحب الفندق وفورد وپيدج وشالو يتأملون فى تَلَذُّذ 'ملهاتهم' الوشيكة على حساب كايوس وإيڤانز (٢/ ١/ ١٧٢ - ٢١٦) وفى الوقت الذى تصدر فيه زوجتا پيدج وفورد تعليماتهما إلى السيدة كويكلى بشأن الرد على خطابى فولسطاف. وهذا التزامن يوحى بالتداخل الذى يلجأ إليه المخرجون (خصوصًا فى السينما) للإيحاء بوقوع أكثر من حدث فى وقت واحد، ووقوع هذا على المسرح يتطلب براعة فائقة فى البناء.

٣- "وسيفى أفتحها عنوة" : يقصد پيستول أنه ما دام قد أصبح عاطلاً ومفلسًا فعليه أن يغتصب ما يتاح له من فرص، وهو فى هذا يعدّل المثل السائر "افتح المحارة بخنجرك" الذى يعنى "ابتعد تأمن" أو كما نقول بالعامية "ابعد عن الشر وغنٍّ له" . وبهذا يغير پيستول صورة المثل إلى النقيض، متخذًا موقفًا 'إيجابيًا' فى نظره، عدوانيا فى نظر فولسطاف الذى يواجهه بشرور فعاله السابقة. وهذا كما يقول المحدثون لا يسمح بإضافة العبارة التى يأخذها هيبارد من الكوارتو وهى "سأسدد المبلغ على أقساط متساوية" (I will retort the sum in equipage) مدافعًا عن إضافتها واستعارتها من الكوارتو بأن پيستول يغير موقفه فى غضون عبارتين لا أكثر، وهو ما "يستكمل" فى رأيه "التأثير الدرامى" . ولكننى لم أجد هذه العبارة فى أى طبعة أخرى للمسرحية بخلاف طبعة پنجوين، فلم

أدرجها فى النص المترجم. والطريف أن أوليفر (آردن ١٩٧٣) يطبع رد پيستول فى صورة نثر لا نظم، ولكننى التزمت بآردن ٢٠٠٠.

٤- "استغلالك لسمعتى" هذا هو المعنى الذى يتفق عليه الجميع باستثناء هيبارد الذى يقول إن المعنى المضمر هو "اقتراضك المال استنادًا إلى رعايتى لك" . وهذا المعنى جزء من استغلال السمعة والرعاية على أية حال.

٨- "القردة المشاكسة" هذه ترجمة شارحة لكلمة (baboons) وأحيانًا ما يشار إلى هذا القرد المشاكس باسم 'القرداح' وأحيانًا باسم 'الربّاح' ، وكلاهما غير مشهور فى العربية، ولذلك أتيت بالمعنى القريب وأضفت الصفة التى يوحى بها، فهذه القردة تعتدى على الممتلكات وتفترس الغزلان الصغيرة، وطبع المشاكسة هو الذى أوحى لفولسطاف بالإشارة إليها.

١٠- "رجلان شجاعان" (tall fellows) وهو المعنى المعتاد للتعبير فى شيكسبير.

١٠- "السيدة بريدچيت" (Mistress Bridget) يطلق شيكسبير هذا الاسم فى مسرحياته مرة على خادمة ومرة أخرى على عاهرة، وهو ما يوحى بأن پيستول لا يسرق إلا أفراد الدوائر الدنيا من المجتمع وهم من يخالطهم (ملكيورى).

١١- "مقبض مروحتها الثمين" كانت مقابض المراوح ثمينة إذ تصنع من العاج أو الذهب أو الفضة، ويقول هارت (Hart) فى طبعة آردن الأولى (١٩٠٤) إنه كان من الفضة على الأرجح ما دام قد بيع 'نصف عمر' بثلاثين پنسًا (فولسطاف أخذ نصف الثمن وهو ١٥ پنسًا) (كريك).

١٤- پيستول يفضح فولسطاف مبينًا أنه المدبر لسرقات أتباعه (وفى مسرحية هنرى الخامس يشنق نيم عقابًا على السرقة).

١٦- "لا تتعلق بى بعد اليوم" يقول أوليفر إن المعنى هو "لا تلصق بى جرائمك بعد اليوم" ولكننى مضطر إلى الإتيان بصورة 'التعليق' بسبب التورية فى تعبير 'المشنقة' التالى.

٢٣- "قد أغض الطرف.. عن خشية الله" فى الأصل:

(leaving the fear of God on the left hand)

والمعنى الحرفى لا ينقل المقصود فأتيت بالمراد من التعبير.

٢٥- لاحظ بناء الجملة الطويلة عند فولسطاف، إذ لا يستطيع غيره بناء مثلها، خصوصًا بما فيها من صور شعرية.

٢٦- "ألفاظ الخمارات" (red-lattice phrases) التعبير كناية عن الخمارات، إذ لم تكن نوافذها تصنع من الزجاج بل من شراعات من الخشب المُشَبَّك المطلى باللون الأحمر، وفى هنرى الرابع ٢ يحاول الخادم إبراز اللون الأحمر الذى يكسو وجه باردولف قائلاً "كان ينادينى يا مولاى من خلال شراعة شبكية حمراء، فلم أستطع تمييز وجهه عن النافذة" (٢/ ٢/ ٧٦ - ٧٨) الطبعة نفسها.

٢٨- "سلمت لك بهذا" : الأصل (I do relent) وهذا هو المعنى الوحيد الذى وجدته فى معجم أوكسفورد الكبير (*OED*. V^1. 2. b) أى إنه يعترف بصحة ما يقوله فولسطاف.

٣٣- "الزوجة الصالحة" (goodwife): فى شيكسبير تمييز بين (good man) أى الرجل الصالح، و(goodman) أى الزوج وحسب، ولكن هذا التمييز لا ينطبق على المرأة، ولذلك أتى فولسطاف بكلمة الزوجة، والسيدة كويكلى يذكرها الجمهور (فى مسرحيتى هنرى الرابع) زوجةً وأرملة، ولذلك فهى تحاول أن تنفى ما يذكر عنها، وانظر قولها الفكاهى فيما يلى.

٣٦-٣٧ لاحظ التناقض بين ما تزعمه كويكلى من كونها عذراء وما تقوله، فهى تخلط بين مثلين سائرين هما "آنسة صالحة مثل أمها" و"فى براءة الطفل الوليد"، وكيف تكون الأم عذراء ساعة ولادتها؟ وأظن أن كويكلى كانت تقصد أن تقول "مازلت كما كنت ساعة ميلادى" ، ولكن الخلط اللغوى لديها يأتينا بهذه الفكاهة. ورغم التزامى بطبعة آردن (١٩٧٣ و ٢٠٠٠) التى تورد ردها منثوراً فقد أعجبنى الرد المنظوم فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٠) وطبعة بنجوين (٢٠٠٦) رغم اختلاف التقسيم بينهما، فنظمت الرد.

٤٠- "أيتها المرأة الجميلة" : يحاول فولسطاف إرضاء كويكلى بتجنب الإشارة إلى زواجها.

٥٥- لاحظ تجاهل فولسطاف لوصفه بالفسوق!

٥٧- "أنك أذهلتها ذهول النشوة" الأصل طريف ويمثل أسلوب كويكلى العجيب:

(you have brought her into such a canary as 'tis wonderful)

ويختلف الشراح فى تفسير معنى 'الكنارى' (اسم الرقصة الإسبانية التى تتضمن الدوران حتى الدوار، واسم النبيذ الإسبانى المشهور فى انجلترا آنذاك). ويقول هيارد "نجهل ما تقصده السيدة كويكلى بهذا على وجه الدقة، ولكنها تعنى على الأرجح 'حالة نشوة طاغية' . ويبدو أنها تخلط بين canary وكلمة quandary (فى حيص بيص)" . ويقول غيره إن المقصود هو الدوار أو الذهول

الذى يأتى بــه الدوار من الدوران فى الرقص (كـــريك وأوليڤر). ويوورد ملكيورى هذه المــعانى جميعًا، ولهذا أتيت بما استطعت الخروج به من هذه الشروح.

٥٩ - ٦٠ هذه إشارة إلى احتفالات وسام الجارتر السابقة فى وندسور.

٦٢- "عشرين درهمًا" انظر الحاشية على ١/ ٣/ ٥٠.

٧٣- "فرسان كبار متقاعدون" انظر الحديث عن فولسطاف فى حواشى الشخصيات أعلاه.

٧٥ - ٧٦ "أيتها الرسول الصالحة" الأصل هو (my good she-Mercury) . كان ميــركورى هو رسول الأرباب فى الأساطير اليونانية، ولا يرى النقاد لهذه الإشارة الكلاسيكية مغزى فحذفت اسم ميركورى وأتيت بالمعنى وحسب.

٧٩ - ٨٠ "ما بين الساعة العــاشرة والحادية عشرة" أى فى صبــاح هذا اليوم نفسه. (وفى طبــعة الكوارتو تضرب زوجة فــورد موعدًا له فى صبــاح اليوم التالى ما بين الثـامنة والتاسعة). لاحظ التــتابع الزمنى اللاهث للأحداث.

٨٢- "لنشاهد الصورة" : الذريعة المعتادة لزيارة شخص فى المنزل. وربما تقول كلمة 'تعرفها' مع الغمز بعينها إلماحًا بأن هذه الذريعة ظاهرية محضة.

٩٢- "زوجة فاضلة مهذبة" فى الأصل (as fartuous as civil) والفكاهة فى الصفــة الأولى واضحة، ومصــدر التورية أن (virtue) (أى الفـضيلـة) كانت أحيـانًا ما تكتب (vartue) وإن كان تحــويل حرفv إلى f من صفات اللهجة الويلزية عند إيڤانز لا عند كويكلى الانجليزية.

٩٩ - ١٠٠ "التعويذات السحرية" (Charms) وطبعة الكوارتو تقول (inchantments) بالمعنى نفسه.

١٠٥- "يا ربى! لا يا سيدى !" من المحتمل أن الرقابة هى التى حذفــت هذه الكلمات من طبعة الفوليو، بسبب الإشارة إلى الرب، فهى موجودة فى الكوارتو.

١٠٧- "فزوجها يحبه" بدلاً من (affection) أى الحب تقول كــويكلى (infection) أى العــدوى، وهو الخلط الذى يقع فيــه جوبو (والد لونسلوت) حين يقــول لباسانيو فى تاجر البندقـية إنّ ابنه "لديه رغبة شديدة فى خدمة. . ." (٢/ ٢/ ١٢٥ - ١٢٦) وقد أتيت فى التــرجمــة بكلمة 'رهبة' بدلاً من رغبة ونصصت على ذلك فى الحواشى. ولكن مجاراة كويكلى فى أخطائها هنا مستحيلة.

١١٩- "كلمة سر" (nay-word) وكان معناها (password) انظر ٥/ ٢/ ٥.

١٢٧- "الداعرة" (punk) وقد اقترح المحرر ووربيرتون (Warburton) تعديل الكلمة إلى (pink) وهى القارب الذى يحمل الركاب من السفينة الكبيرة إلى الشاطئ، حتى تتمشى الاستعارة مع الصور البحرية. ولكن المحدثين يرفضون التعديل. ورب الحب هو كيوبيد، واكتفيت بالمعنى هنا.

١٣٠- يبدأ فولسطاف حديثه لنفسه دون التفات إلى وجود پيستول فى السطر ١٢٥/١٢٦ حين يقول إن "هذه الأنباء شتتت فكرى"، وهنا يواصل حديثه المنفرد.

١٣٢- "إنفاق هذه النقود كلها" أى على الطعام والشراب (كريك).

١٣٦- يجمع المحررون المحدثون وبلا استثناء على الاحتفاظ بالاسم المستعار بروك (Brook) الوارد فى طبعة الكوارتو، وعدم تغييره إلى 'بروم' الموجود فى الفوليو، فأسباب تغيير شيكسبير معروفة وهو اعتراض أحد كبار المعاصرين على ما رآه تعريضًا بعائلته فى هذا الاسم، أضف إلى ذلك أن بروك بالانجليزية يعنى النهر الصغير أو الجدول، وفورد يعنى المخاضة فى الجدول، فالاتفاق يشجع على الاحتفاظ بالاسم، كما يتلاعب فولسطاف فى السطر ١٤٣ أدناه باسم بروك إذ يقول إنه يفيض بمثل هذا الشراب (النبيذ).

١٣٧ - ١٣٨ 'الصبوح' هو شراب الصباح، والنبيذ الإسبانى سبقت الإشارة إليه.

١٤٣- "يفيضون" انظر الحاشية على ١٣٦ أعلاه.

١٤٥- "انطلق إذن! تقدم!" الأصل (Go to, *via* !) وهذا هو معنى الكلمة التى تقال للإشارة إلى البدء فى السباق.

١٥٠- يخاطب فولسطاف تابعه القديم بلهجة من لا يعرفه.

١٥١- "إن سَبَق المال خطاك.." كان هذا مثلاً سائرًا.

١٦١- لاحظ الصورة الشعرية 'الحربية' فى رد فولسطاف.

٦٣- "خذه كله أو خذ نصفه" : يرفض المحدثون ما اقترحه كولير (Collier) فى طبعتيه الشهيرتين لأعمال شيكسبير فى منتصف القرن التاسع عشر من تبادل المواقع بين 'كل' و'نصف' ، فالصورة تقول إن المال عبء ثقيل، فاحمله عنى أو احمل نصفه على الأقل.

١٧٦- 'سجِلّ حماقاتك' : إشارة إلى 'السجل' الذى يدون فيه الملائكة خطايا الفرد.

١٧٩- فى حديث فورد إشارة إلى المثل السائر "على من يذكر خطايا الآخرين أن يذكر خطاياه أولاً" ويقول بعض الشراح إن فورد يستعين بالمبدأ القديم "لا تحكمْ على أحدٍ كىْ لا يُحكمَ عليك" .

١٩٨- ١٩٩ بيت الشعر المقفى صورة منظومة للمثل السائر "الحب ظلٌّ يفرُّ ممَّنْ يلاحقه، ويلاحق مَنْ يَفِرُّ منه" .

٢٠٥ - ٢٠٦ يشير فورد إلى مثل سائر يقول "إن بَنَيْتَ بَيْتًا فى أرض غيرك فَقَدْتَ المَلاَطَ والأحجار" .

٢٢٤ - "فن الهوى" : (art of wooing) أى أساليب مطارحة الغرام، وقد يكون فى التعبير إشارة إلى فن الهوى (*Ars Amatoria*) القصيدة الطويلة التى كتبها أوفيد، وكانت تعتبر "مرشدًا" فى فنون مطارحة الغرام. وانظر ترجمتها العربية الجميلة بقلم ثروت عكاشة، ومراجعة مجدى وهبة.

٢٣٣- "كأنها الضوء الباهر" : الصورة المضمرة صورة الشمس التى تذهب ببصر من يحدق فيها.

٢٤٠- "يقوم الآن فى وجهى منيعًا صامدًا" :الأصل يقول

(which now are too too strongly embattled against me)

وقد نقلت الصورة مع استخدام صفتين (فى موقع الحال هنا) بديلاً عن تكرار (too).

٢٤٦-٢٤٧ حاولت نقل التراشق اللفظى بين "لن يعوزك المال" و"لن تعوزك مدام فورد" لبيان الحيلة الأسلوبية فى الأصل:

(- want no money, Sir John..

- Want no Mistress Ford, Master Brook..)

والمعنى "سوف تنال مأربك من مدام فورد. . ."

٢٥٢- "فى المساء" : الواقع أن زيارة فورد (متنكرًا فى زى بروك) لا تحدث فى مساء اليوم نفسه بل فى صباح اليوم التالى (انظر ٣/ ٥). وسبب هذا الخلط بقاء بعض العبارات دون تغيير فى طبعة الفوليو بعد تعديلها فى نسخة الكوارتو، حيث يكون الموعد المضروب لفولسطاف مع زوجة فورد فى صباح اليوم التالى (انظر الحاشية على السطر ٧٩ - ٨٠ أعلاه).

٢٦٤- "ذلك الوغد الحقير البخيل" ، فى الأصل: (mechanical, salt-butter rogue!)

وأما الصفة الأولى فتعنى 'ذو الحرفة اليدوية' ولا يقصد بها فولسطاف إلا التحقير، فاستعضت بالصفة عن المعنى الحرفى غير المقصود، وأما الصفة الثانية فتعنى "الذى يُقتِّر على نفسه بشراء الزبد الرخيص المستورد الذى أضيف إليه الملح (لحفظه) بدلاً من شراء الزبد الإنجليزى الصافى" ، وهذه إشارة ثقافية وتاريخية لا تعنى إلا التقتير فأتيت بالبخل عِوَضًا عنها. فهذا هو المقصود.

٢٦٧- "ذلك الفلاح" (the peasant) يقصد أنه ليس من أبناء الطبقة الراقية.

٢٦٩- "فى بداية المساء" انظر الحاشية على ٢٥٢ أعلاه.

٢٧٢- "الأثيم الشهوانى الملعون" فى الأصل (a damned, epicurean rascal) وقد استبدلت الشهوانى بالأبيقورى لأن ذلك ما يعنيه فورد، وما يفهمه جمهوره.

٢٧٩- ٢٨٠ "أمامون" Amaimon (Amamon) اسم شيطان مذكـور فى كتاب بعنوان اكتشاف السحر كتبه ريجنالد سكوط (Reginald Scot) عام ١٥٨٤، ولوسيفـر (أى إبليس بالعربية) (Lucifer) هو كبـير الشـياطين، وكـلاهما مـذكور فى هنرى الـرابع ١ (٢/ ٤/ ٣٣٦ - ٣٣٧). وأمـا باربـاسـون (Barbason) فمشتق على الأرجح من اسم فارس فرنسى (كما أثبت أحد الباحثين المحدثين) ويقول نيم فى هنرى الخامس "لست بارباسون، ولا تستطيع إحضارى بالسحر" (٢/ ١/ ٥٤).

٢٨٥ - ٢٨٧ "الزبد فى يد الفلمنكى" و"الجبن فى يد. . الويلزى" و"الخمر فى أيدى الأيرلندى" : كان كل من هؤلاء يضرب به المثل فى الولع بالشىء المذكور، ولذلك يقول فورد إنه من العبث أن نأتمن أيا منهم عليه.

٢٨٧- "أن أئتمن لصًا على حصانى" يقول ملكيورى إن فى هذا إرهاصًا 'غريبًا' بحادثة سرقة الخيل فى ٤/ ٥، وكلمة (gelding) تعنى الحصان الخصىّ ومن ثم الحصان الرقيق اللطيف.

٢٩٢- "الحمد لله" (God be praised) هذه قراءة الكـوارتو التى حل محلهـا فى الفوليو، كـالمعـتاد، "الحمد للسماء" ، بسبب القانون الذى سبقت الإشارة إليه.

٢٩٤ - ٢٩٥ "الأفضل لى أن أبكر. . ، من أن أتأخر. ." مثل سائر.

المشهد الثالث

(المنظر حـقل بالقرب من وندسـور) فى الجانب الآخـر من المدينة والمـقابل للمكـان الذى حدده صاحب الفندق لإيفانز، ولكن الوقت غير محدد - عمدًا - فالمـعروف أن المبارزات كانت تجرى فجرًا بسبب تحريمها قـانونًا، وحسبما يقول كايوس فقد مضت عليه سـاعتان أو ثلاث ساعات فى انتظار إيفانز (٣٢ - ٣٣) ويبدو أن الوقت الآن يقترب من التاسعة بدليل وصول صاحب الفندق ورفاقه بعد الانتهاء مباشرة من ٢/١.

١٠- يُلمِحُ رَجْبى إلى المثل السائر "الحَيْطَةُ حِكْمَة" .

١١- "أشد موتًا من سمكة الرنجة" إشارة إلى المثل "ميت كالرنجة المقددة" .

١٦ - ١٧ لفظ الجلالة محذوف من طبعة الفوليو فى السطرين.

٢١ - ٢٥ يستعرض صاحب الفندق معرفته بفنون المبارزة.

٢٤ - "أيها الحبشى" يبدو أن صاحب الفندق، مثل پيستول، مغرم بالأسماء الأجنبية، وكلمة 'الحبشى' ترد عند شيكسبير مقرونة باللون الأسمر، (فى حلم ليلة صيف ٣/ ٢/ ٢٥٧ وفى روميو وچوليت ١/ ٥/ ٤٦ مثلاً) فهل كان الطبيب الفرنسى أسمر اللون؟

٢٥- "أسكليپوس" (Aesculapius) هو الاسم اللاتينى لرب الطب (Asclepios).

٢٥- "جالينوس" (Galen) وقد أتيت باسمه المعرب عن الاسم اللاتينى (Galenus) للطبيب اليونانى الشهير الذى ذاع صيته فى القرن الثانى للميلاد.

٢٥ - ٢٦ "يا قلب شجرة الخمان" فى الأصل (heart of elder) و'الخَمَّان' كلمة يقول لسان العرب إنها معربة عن الفارسية، وكانت تطلق على الرمح المصنوع من خشب تلك الشجرة، ويبدو أنها أطلقت فيما بعد على الشجرة نفسها، إذ لا توردها المعاجم العربية اسمًا لشجرة بعينها، ومعناها الواضح يفيد الضعف وسهولة الانكسار (فى الرمح وخشب الشجرة جميعًا) ولم أجد فى العربية مقابلاً قريبًا من أفهام القراء أستبدله بها فأتيت بها مضطرًا، ولا أظن أن المعنى الذى يقصده صاحب الفندق كان واضحًا كل الوضوح لجمهور المسرح فى زمنه، فهو يُجْرى محاكاة ساخرة للمثل أو المصطلح الإنجليزى المعروف "قلب البلوط" (heart of oak) فقلب شجرة البلوط شديد صعب المكسر، وبهذا يستهزئ بالطبيب الفرنسى الذى لم تكن له دراية كافية باللغة الانجليزية ولم يكن من اليسير عليه إدراك مرمى صاحب الفندق. والخَمَّان تنطق بتشديد الميم أو فتحها (تخفيفًا). وكانت شجرة الخمان ذات قلب مجوف، كما يقول الشراح، ولذلك فإن "قلب شجرة الخمان" تعبير يعنى "يا ذا القلب الأجوف" وهو ما لم يفطن إليه كايوس.

٢٧ - "أجبن كاهن وغد فى العالم" الأصل (بعد تصحيح نطق الفرنسى):

(he is the coward Jack-priest of the world)

وقد سبق الحديث عن معنى (Jack) و(jack) فى الحاشية على ١/ ٤/ ٥٤، وصفة (Jack-priest) فى ١/ ٤/ ١٠٩، وترد (Jackanape priest) فى ١/ ٤/ ١٠٢ وشرح الصفة فى الحاشية على ١/ ٤/ ١٠٠.

٣٠ - ٣١ لم يقدم أى شارح تفسيراً مقنعًا لكلام صاحب الفندق، ويقول هارت فى طبعة آردن الأولى ١٩٠٤ إن 'قشتالة' (Castile) قد لا تكون أصل الصفة (Castalian) ولكن الصفة التى تكتب بصورتين، بصورة (Castallian) و (Castalion) فى الفوليو محاولة من جانب صاحب الفندق للعب على الفعل (cast) و (casting) بمعنى إلقاء البول فى نبع كاستاليا (the Castalian spring) على جبل البارناس (Parnassus) وهو الجبل المقدس للرب أبوللو (Apollo) ولربات الفنون التسع (Muses). وهذا التفسير يتطلب تغيير شكل الكلمة إلى حد التشويه (transmogrification)، ويقول ملكيورى إن التفسير 'المنطقى' الذى يقول به أوليفر غير محتمل، فأوليفر (فى طبعة الآردن الثانية ١٩٧٣) يقول إن 'ملك قشتالة' تشير إلى فيليب الثانى، ملك إسبانيا الذى كان الإنجليز يكرهونه، ويأتى كريك فى طبعة أوكسفورد (١٩٩٠) بتفسير معقد يفترض تحريف هجاء الاسم المقصود وهو (Castiglione) ويبنى على ذلك شرحه القائم على الظن، ويوافقه كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) موافقة تامة! ولا أزال أرى أن التفسير 'العاقل' القريب من الأفهام هو ما أتى به هارت منذ قرن كامل. وأما الخلط فى وصف هكتور باليونانى (وهو طروادى) والجمع بين هذه الأسماء كلها فى سطر واحد فدليل على أن مقصد صاحب الفندق لم يكن التحديد التاريخى بل تكديس الأوصاف للسخرية من الطبيب، فالعارفون يضحكون من قوله، وغير العارفين يجدونه مسلياً.

٣١-٣٢ لاحظ عدم انتظام بناء تعبيرات كايوس الفرنسى، وقد حاولت إظهار ذلك فى الترجمة دون الإخلال بقواعد النحو العربى. والأصل مفكك الأوصال. ويعلق الشراح على قوله ستة أو سبعة بجنوحه إلى المبالغة إذ لا يزيد عدد الحاضرين على ستة، حتى لو حسبنا من بينهم الطبيب نفسه والخادم رَجْبى.

٣٥ - ٣٦ "تتنكران لطبيعة مهنتيكما" الأصل هو (you go against the hair of your professions) وفى الإنجليزية الحديثة نقول (against the grain). وكان التعبير القديم يجرى مجرى الأمثال.

٤٠- "أقسم يا سيد بيدج" فى الأصل (Bodykins) وهو تحريف لعبارة (By God's body). وما دام لفظ الجلالة غير وارد فى النص فأنا أكتفى بالفعل 'أقسم' ، أو الاسم 'قَسَمًا' .

٤٢- "أحسست بأصابعى تدفعنى إلى سل سيفى" والأصل (my fingers itch) يوازى التعبير العامى "صوابعى بتاكلنى" ، وصياغتى محاولة 'يائسة' لترجمة العامية إلى الفصحى!

٤٣ - ٤٤ "بقايا حَمِيَّة الشباب" الأصل هو (some salt of our youth in us) وقد رجعت إلى معجم أوكسفورد الكبير فوجدت هذا المعنى الذى يختلف المفسرون فى تفسيره، انظر باب

الكلمة (OED sb.[1] 3b) إذ قد يختار بعضهم ما أورده المعجم فى (Salt a.[2] b) وهو الرغبة الجنسية، بسبب كثرة ورود الكلمة بهذه الدلالة عند شيكسبير.

٤٤- "نحن بشر" هذا هو معنى المصطلح اللغوى الشائع (We are the sons of women) ومحاولة ترجمته حرفيًا تأتى بنتائج عكسية.

٤٧- "أقسمت. ." يشير بذلك إلى القَسَمِ الذى يؤديه كل من يتولى وظيفة قاضى الصلح، وشالو يستخدم هنا كلمة (peace) بالمعنى العام لا بالمعنى 'الفنى' (وهو الصلح) وقد جمعت بينهما عندما أشار فى السطر ٤١ أعلاه إلى عمله 'من أجل السلام والصلح' .

٥١- "يا ضيفنا القاضى" فى الأصل (guest justice) والمراد أنه ليس من أهل وندسور، بل هو "قاضى الصلح فى مقاطعة جلوستر" (١/ ١/ ٥) دون أن يحدد أنه نزيل فندق الجارتر مثل فولسطاف (٢/ ١/ ١٩٠) ورغم أن صاحب الفندق يخاطبه مرة أخرى بتعبير "يا سيدى الضيف" (٦٦) فمن المستبعد أن يكون شالو نزيلاً فى ذلك الفندق مع فولسطاف، ومما له دلالته أن نسخة الكوارتو تحذف صفة الضيف من هذا السطر ومن السطر ٦٦ أدناه، وتستبدل بالأولى "القاضى الظريف" وبالثانية "السيد شالو" .

٥١- "الماء الوهمى" (Mockwater) هذا تعبير ساخر جديد ينحته صاحب الفندق على غرار الأسماء العلمية للنباتات (*OED* Mock *a.* 2b) والماء المقصود قد يكون 'البول' ، وهو معنى الكلمة فى السطرين ٢٦ و٢٩ أعلاه.

٥٧ - "ذلك القس. . الكلب الحقير الخسيس" (Scurvy Jack-dog priest) وأما الكلمة المركبة الثانية فتعنى هنا ما أوردته من باب التنويع فى استخدام كلمة "جاك" (انظر الحاشية على ٢٧ أعلاه).

٥٩- "يقلم أظفارك" الأصل (will clapper-claw thee) والمقصود يضربك ضربًا مُبَرِّحًا.

٦٦- يتظاهر صاحب الفندق بأنه يريد أن يحادث الطبيب سرًا ولابد أن يرسل الثلاثة الآخرين إلى فروجمور (Frogmore) وهى قرية على الجانب الآخر من البلدة وتقع فى الجنوب الشرقى من وندسور. ويدرك بيدج وشالو حيلة صاحب الفندق وهما يتساران معه فى السطور التالية.

٦٧- يؤكد صاحب الفندق ما يقوله باصطناع لغة 'رسمية' تشبه لغة بيستول.

٧٥- "للقرد" فى الأصل (jackanape) وقد سبق شرحها فى ١/ ٤/ ١٠٠ وهو هنا يقصد سلندر.

٧٧- ''ألا تجزع'' فى الأصل صورة غـريبة على العـربية وهى (Sheathe thy impatience) أى ''ضع جزعك المسلول فى غمده'' ، وصاحب الفندق يأتى بتعـابير عجيبة قـد تكون طريفة فى الإنجليزية ولكنها تفقد هذه الطرافة فى التـرجمة، فالتشبيه المضمر للجزع بالـسيف غريب ويثقل إيقاع الحديث بالعربية دون مبرر، ولذلك جئت بالفعل البسيط.

٧٧ - ٧٨ ''تصب الماء البارد على غضبك'' الترجمة الحرفية هنا تقبلها الأذن العربية وتظهر طرافة التعبير.

٧٩ - ٨٠ ''مأدبة فى منزل ريفى'' : كانت هذه المـآدب شائعة فى أيام شيكسـبير ويساعـد ذكرها على الإيحاء بجو البلدة التى تشهد أحداث المسرحية.

٨١- ''وهكذا نجد الفريسة !'' الأصل هو (Cried game;) وهو تعبـير غامض لم يـفلح أى الشراح فى الإتيان بإيضاح قاطع له، والتفسيـر الذى جئت به يعتمد على شرح جون دوڤـر ويلسون وأوليڤر وهيـبارد، ويورده كـريك وملكيورى دون قطع فـى صحـته، ويقـول كرين إنه قـد يعنى أننا ''وجدنا الفريسة'' ، ويقول ملكيورى إن ذكر 'الفريسة' (فالتعبير كما يـقول ويلسون من مصطلح الصيد باللغة الدارجة) يتـضمن السخـرية من كايوس ما دام الأخـير يتصـور أن آن بيدج هى الفريسـة، وصاحب الفندق يقصـد أن كايوس هو 'الفريسة' (أى ضحـية الخداع) فـى الواقع. ويقول أوليڤر إن جون دنيس (المشار إليـه فى المقدمة) حذف التعـبير من 'إعداده' للمسرحيـة فى عام ١٧٠٢، ربما لأن الناس لم تعد تدرك معناه.

٨٥- ''خصمًا لك'' (thy adversary) : هذه فكاهة مقصودة من صاحب الفندق الذى يثق فى أن ضعف كايوس فى اللغـة الإنجليزية سـيجعله يتـصور أن المقـصود هو العكس أى 'المدافع عن قـضيتك' (your advocate) لدى آن بيدج.

حواشى الفصل الثالث

المشهد الأول

يتغير المنظر هنا إلى الجانب الآخر من بلدة وندسور، "إلى فروجمور من خلال المدينة" (٢/٣/٦٨) و"من خلال الحقول إلى فروجمور" (٢/٣/٧٨) وهى المسافة التى يقطعها ييدج وصحبه فى أثناء الوقت الذى يقضيه إيڤانز فى الحديث مع سيمبل فى هذا المشهد (١-٣٤). ويشير النقاد المحدثون، استنادًا إلى ما يقوله شالو فى ٣٧ و٤١ من هذا المشهد، إلى أن إيڤانز يحمل الكتاب المقدس فى إحدى يديه وسيفًا فى اليد الأخرى، وأن سيمبل يحمل سترة إيڤانز (السطر ٣٣).

٦- "وندسور العتيقة" (old windsor) قرية جنوب فروجمور تبعد عن وندسور الجديدة بنحو ثلاثة كيلومترات. وقد اخترت الصفة قياسًا على 'مصر العتيقة' و'مصر الجديدة'.

١١- "فليبارك المسيح روحى" (Jeshu bless my soul) هذه هى الصيغة التى تأخذ بها طبعة ريڤرسايد (*Riverside*) من تحرير ج. بليكمور إيڤانز (Blakemore Evans)، الطبعة الثانية (بوسطن ١٩٩٧) ويوردها ملكيورى (فى آردن ٢٠٠٠) ويقول كريك (أوكسفورد ١٩٩٠) إنها لم ترد إلا فى الكوارتو، ويقول كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) إنها جذابة، ويدافع ملكيورى عن هذه القراءة (بدلاً من حذف اسم المسيح تمامًا) قائلاً إن إيڤانز لشدة انفعاله واضطرابه ينسى أن ذكر اسم المسيح يجافى اللياقة وعفة اللسان. والواقع الذى نراه على المسرح أن إيڤانز مضطرب وقلق (خوفًا ؟) من ملاقاة الفرنسى فى المبارزة المشار إليها، وهو رجل دين وليس من المستغرب أن يطلب الغوث من المسيح حالما يشعر أنه يحتاجه.

١٦ - ٢٥ إحساس إيڤانز بأنه يكاد يبكى فَرَقًا (٢١) يجعله ينشد تنويعات مختلطة على الأغنية الشهيرة التى كتبها مارلو معاصر شيكسبير، وتقول فقراتها الثلاث الأولى:

تعالَىْ لنحيا معًا فى ظلالِ الوداد
فنقطفْ زهر المسراتِ فى كلِّ واد
وتحت الخميلِ ووسط الحقولِ وفوق التلال
ومن شجرِ الغابِ أو فوقَ شُمِّ الجبال

سنجلسُ من فوق صخرٍ بديعْ
لنشهدَ كيف يسوقُ الرعاةُ القطيعْ
وعند جداولَ رقراقةٍ ذات شلالاتْ
وينشدها الطيرُ أنغامَهُ المُرْسَلاتْ

سنزرعُ أحواضَ وَرْدٍ لنا فى الربيعْ
ونَجْنِى مِنَ الزَّهْرِ ألفًا شذاها يَضُوعْ
وأُهْديكِ قُبَّعَةً من زهورٍ وثوبًا بَهِيًّا
أُطَرِّزُهُ بحواشٍ من الآسِ طَلْقِ المُحَيَّا

وانظر كيف يخلط إيڤانز فى غنائه بين الفقرات، فتختلط الجداول الرقراقة فى أغنية مارلو لديه بأنهار بابل (٢٣) فى المزمور ١٣٧ وهو مزمور حزين ومطلعه "على ضفاف أنهار بابل جلسنا، وبكينا عندما تذكرنا أورشليم" (الآية الأولى). وانظر كيف يُفْسِدُ معنى مارلو حين يغير "شذاها يضوع" (أى يفوح عطرها) إلى "شذاها يضيع" (٢٤)!

٢٦- سيمپل يلمح كايوس قادمًا من مسافة بعيدة.

٢٩- فى طبعة فوليو يستبدل شيكسبير "السماء" بلفظ الجلالة فى إطار تحاشى الإتيان بلفظ الجلالة على المسرح، حسبما أمر الملك.

٣٢- يقول كرين فى طبعة نيوكيمبريدج إن إيڤانز يريد أن يرتدى سترته (بعد أن نزعها استعدادًا للمبارزة) حين يرى أن الباقين يرتدون ملابسهم الكاملة، ولكنه يصعب عليه ذلك بسبب السيف المسلول فى يده.

٣٦ - ٣٧ هذه العبارة تستند إلى مثل شائع، وقد أضفت الإرشاد المسرحى استنادًا إلى شرح الشراح المحدثين جميعًا، وإن كانت طبعة كيمبريدج الأولى (١٩٢١) تقول إنه ينظر فى كتاب يتضمن أغنية مارلو، وهو ما تستبعده الطبعات الحديثة، خصوصًا بسبب النص الصريح أو شبه الصريح على ذلك فى ٤١، على نحو ما أشرح فى الحاشية التالية.

٤١- "أتجمع بين السيف والكتاب المقدس" الأصل (the sword and the word) والمقصود بتعبير

'الكلمة' هو 'كلمة الله' أى الكتاب المقدس، كما يتبين ذلك من ورود التعبير نفسه، وبهذا المعنى فى هنرى الرابع ٢ حين يقول لانكاستر (Lancaster) لرئيس أساقفة يورك إنه من الأفضل أن يشاهده المصلون فى الكنيسة ويسمعوه وهو "يشرح النص المقدس" من أن يشاهدوه "الآن" وهو يرتدى الدرع "فيحول الكلمة إلى سيف والحياة إلى موت" (٤/ ٢/ ٤-١٠) (الطبعة نفسها). 'فالكلمة' تعود صراحةً إلى "النص المقدس".

٥٥- العبارة نموذج للُغة التى يستخدمها إيفانز فهو لا يقول "من هذا الرجل؟" بل "ما هذا الرجل؟" أى يستبدل (what) بحرف (who).

٥٨- ٥٩ "طبيخ عدس" التعبير من الكتاب المقدس حيث يبيع عيسو (Esau) امتيازات بكوريته ليعقوب بوجبة كانت "خبزًا وطبيخ عدس" (سفر التكوين ٢٥/ ٣٣ - ٣٤). والمعنى هو 'شىء تافه'.

٦١- "أبقراط" (Hippocrates) وكان طبيبًا يونانيًا ذائع الصيت عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد وإليه تنسب القواعد التى تحكم مهنة الطب. وجالينوس سبقت الإشارة إليه فى الحاشية على السطر (٢/ ٣/ ٢٥).

٧٥- "كلب حقير وقرد سخيف" (Jack-dog, John ape) تلاعبٌ على الصفات المستخدمة من قبل (وانظر شرح Jack فى الحاشية على ١/ ٤/ ٥٤) فى ١/ ٤/ ١٠٢ و٢/ ٣/ ٧٦ والشتائم التى أطلقها من قبل ضد إيفانز (انظر الحاشيتين على ١/ ٤/ ١٠٩ و٢/ ٣/ ٥٧).

٨٠- ١إيفانز يكرر ما قاله فى السطر ١٤ أعلاه.

٨١- "ياللشيطان!" (*Diable!*) وهى فرنسية، وكانت فى نص الكوارتو "يا يسوع!".

٨٢ - ٨٣ انظر ١/ ٤/ ١٠٩ - ١١٠، فقد سبق أن صاحب الفندق حدد لكل منهما مكانًا يختلف عن الآخر.

٨٦- "الويلزى والفرنسى" : لا شك فى المعنى الذى يقصده صاحب الفندق، ولكنه يتظاهر بالإحاطة بأطراف العلم كله فيشير إلى ويلز وفرنسا باسميهما القديمين فى ظنه، وهما (Gallia) و(Gaul). ولكن الواقع أن كلا الاسمين يعنيان فرنسا. وشيكسبير يستخدم كلمة (Gallia) فى الإشارة إلى فرنسا مرات كثيرة فى مسرحيات كثيرة. ويبدو أن صاحب الفندق يخلط بين (Gallia) و(Galles) وهى الاسم الفرنسى والإيطالى لويلز، ويخصص (Gaul) للإشارة إلى فرنسا، أو ربما يعتبرها صورة

من الاسم المستعار لويلز وهو (Gawlia) (كريك - ١٩٩٧). ويقول ملكيورى إن هجاء الكلمتين فى طبعة الكوارتو له دلالته فهما (gawle) و (gawlia).

٩١- "مكيافيلى" المقصود القدرة على حوك الأحابيل السياسية الدقيقة، نسبة إلى نيكولو ماكيافيلى (Niccolò Machiavelli) مؤلف كتاب الأمير الذى نشر أولاً عام ١٥٣٢ ثم فى لندن بالإيطالية عام ١٥٩٤ وذاعت شهرته فى انجلترا فى عصر الملكة إليزابيث للدلالة على ما ذكرت.

٩٣ - ٩٤ "يقدم لى الأمثال وينهانى عما يغضب الله" فى الأصل:

(He gives me the proverbs and the no-verbs)

ويشرح كرين التعبير قائلاً إنه يعنى أن القس يقدم له الحِكَم ويحدد له المحاذير، (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) ويوافقه ملكيورى (آردن ٢٠٠٠)، ولكن هيبارد (پنجوين ١٩٧٣) يقول إن (no-verbs) تعنى الكلمات التى لا وجود لها فى اللغة الإنجليزية، ويوافقه كريك (أوكسفورد ١٩٩٠)، ولكن بربارا مواط وپول ورستين يأتيان بهذا المعنى وذاك (فولچر ٢٠٠٤). وبعد قراءة ما كتبه النقاد عن المسرحية رجحت التفسير الذى ترجمت التعبير على أساسه.

٩٧- ٩٨ "وخرج سليمًا معافى" فى الأصل (your skins are whole) والتعبير الانجليزى مبنى على مثل سائر يقول "أنعم بالرقاد سليمًا مُعَافى" والترجمة الحرفية تفسد المعنى، ومن السخف ترجمة "البشرة الكاملة أو السليمة".

١٠١- "أشهِدُ الله" فى الأصل (Afore God) وهو من طبعة الكوارتو، وحل محله فى طبعة الفوليو "ثق فى قولى" أو "صدقنى" (Trust me) وكل الطبعات تأخذ بالقراءة الأخيرة إلا طبعتا آردن (٢٠٠٠) وفولچر (٢٠٠٤). وأنا ملتزم بأولى هاتين.

١١٠- "قسمًا" فى الأصل (By gar) وقد أوضحت فيما سبق تحايلى فى ترجمة هذه الصورة المعدلة من القسم بالله ابتغاء تحاشى الإتيان بلفظ الجلالة.

١١١- "وأقسم" فى الأصل أيضًا (By gar): انظر الحاشية السابقة.

١١٢- "رأسه" فى الأصل (noddle) وهو لفظ عامى يطلق على الرأس، ويأتى به **إيڤانز**، كعادته، فى صيغة الجمع (دون مبرر سوى تمثيل لهجة أهل ويلز).

المشهد الثانى

هذا مشهد انتقالى يتلو المشاهد السابقة مباشرة والهدف منه تجميع معظم شخصيات المسرحية فى لب وندسور تمهيدًا للمشهد الرئيسى، مشهد سلة الغسيل. وطبعة الكوارتو تحذف اللقاء بين زوجة بيدج فورد (١ - ٢٦ هنا) بل يبدأ فورد المشهد وحده قائلاً:

تَقْتَرِبُ حَثِيثًا ساعةُ مَقْدمِهِ للمنزلِ عندى
إنْ لَمْ تَتَوَخَّ الحَيْطَةَ يا زَوْجَتَنا
فالأرجحُ أنّى أفْضَحُ تَدْبِيرَكْ
والآنَ سأُدْرِكُ ضيفى القادمَ لِتَنَاوُلِ بَعْضِ غَدَاءِ
وأُبَكِّرُ كَىْ أَدْعُوَ كُلَّ الأصْحَابِ لكىْ يَأْتُوا أيْضًا.

(من نسخة الكوارتو المصورة فى آردن ٢٠٠٠، ص ٣٠٩)

ويتلو ذلك على الفور لقاؤه بالصحبة عند ٤٥ فى هذا المشهد، أى إن شيكسبير يضغط كل هذا فى خمسة أسطر، والتحول من النثر فى نسخة الفوليو الكاملة إلى النظم فى نسخة الكوارتو المختصرة يساعد ولا شك فى تكثيف الحدث ولكنه يسلب المسرحية ذلك التحليل المنثور البديع لمشاعر فورد الغيور الذى يعود إلى منزله لمواجهة 'عشيق' زوجته.

١٤- ''لتزوجتما أنتما الاثنتين'' أى من بعضكما البعض، وانظر كيف تظهر زوجة بيدج لماحيتها فى الرد عليه فى السطر التالى.

١٦- ''دوارة الريح'' : يقصد فورد الإشارة إلى حجم الغلام الضئيل.

١٧- يتضمن هذا السطر ورود كلمة من كلمات 'الحشو' ، وهى تحذف فى الترجمة، وأقصد التعبير الذى شاع الآن وهو (the dickens) والكلمة تحريف، فيما يبدو، للشيطان (devil) ولم ترد عند كاتب آخر قبل شيكسبير. وزوجة بيدج تتظاهر الآن بعدم تذكر اسم فولسطاف، ويقول كريك إن فى هذا إشارة إلى تغيير اسم فولسطاف (لأسباب رقابية) من اسمه القديم فى هنرى الرابع ١ وهو 'أولد كاسل' (Oldcastle). ومن الطريف أن فلوولين (Fluellen) الويلزى يقول أيضًا فى هنرى الخامس إنه لا يذكر اسم فولسطاف (٤/٧/ ٤٥ - ٥٠).

٣١- ''إنه (بتغاضيه) يزيد من . .'' أضفت الكلمة التى وضعتها بين قوسين لإيضاح المعنى المقصود.

٣٥- ''زوجتانا . . الخائنتان'' الأصل (our revolter wives) أى من تمردتا على يمين العفة التى تحلفه العروس عند عقد القران.

٣٩- ''أكتيون'' انظر الحاشية على ٢/ ١/ ١٠٧ والمقدمة.

٤٠- ''أعلنت الساعة'' قد تكون دقات الساعة عشر دقات أو إحدى عشرة دقة.

٥١- سبق أن شالو وسلندر ليسا من أهل وندسور وأنهما لم يحضرا إلا لخطبة آن پيدج.

٦٠- ''يتوثب حماسًا'' فى الأصل (capers) يقول **أوليڤر** إن الكلمة التى تعنى خفة الوثوب فى الرقص دليل على الحيوية وروح الشباب الدافق، ويشرح ملكيورى أن المقصود هو الحماس، وهو ما يؤكده السياق.

٦٢- ''يتخير أفضل الألفاظ فى حديثه'' هذا تفسير للصورة غير المألوفة (he speaks holiday) وقد سبق لى تفسير (holiday) بلفظين هما 'الزاهية اللاهية' فى ٢/ ١/ ١، ولكن المعنى هنا يختلف بعض الشىء ويلمح إلى ما نعرفه عن ارتداء أفخر ملابس المرء فى يوم العطلة، وما زلنا للآن نقول إن فلانًا يرتدى أفضل ملابس يوم الأحد (his sunday best) وعلى هذا فسرت التعبير، ويقول ملكيورى إن التعبير يعنى أنه 'يستخدم لغة لماحة تناسب أفضل فترة فى العمر' ، ولكننى فضلت شرح هيبارد الذى يورد معنى قريبًا مما اخترته، ويوافقه كثيرون.

٦٢- ''ويفوح منه أريج الربيع'' الأصل يتضمن تعبيرًا عجيبًا هو (He smells April and May) ويقول **أوليڤر** إن التعبير يعنى أنه 'يتمتع بنضرة الربيع كلها' ، ويقتطف ملكيورى هذا الشرح، ولا يتعرض الآخرون للتعبير كما لو كان أوضح من أن يُشْرح، وقد نقلت صورة الأريج الأساسية.

٦٣- ٦٤ ''فالفوز برعم فى صدره لابد أن يتفتح'' الأصل مثار خلاف وهو:

('tis in his buttons he will carry't)

وقد أخذت بتفسير **أوليڤر** القائم على أدلة واستشهادات كثيرة (٢٣ سطرًا). وباختصار فإن كلمة (buttons) مرادفة لتعبير (May-blossoms) أى براعم الربيع، وقد شجعنى على الأخذ بهذا المعنى كريك (أوكسفورد ١٩٩٧) وموافقة الآخرين الضمنية، والصورة السابقة (٦٢).

٦٥- ''الأمير المنفلت العيار ورفيقه پوينز'' انظر حواشى الشخصيات والمقدمة.

٦٧- ٦٨ "رتق الفتق فى ثروته بأصبع مالى" الأصل هو:

(knit a knot in his fortunes with the finger of my substance)

لم يشرح هذه الصورة الغريبة إلا كريك الذى يقول إنها مأخوذة من عادة قديمة وهى استعانة الذين يعقدون العقد المحكمة بشخص آخر يضع أصبعه على العقدة أثناء إحكام عقدها، وهذا 'الأصل' مجهول ولا يدركه المُشاهد أو القارئ، ولكن المقصود هو أن بيدج لن يسمح لفنتون أن يصلح حاله مستعينًا بثروة بيدج، وهذا هو ما يفهمه السامع أو القارئ، وقد أتيت أنا بصورة مماثلة، على غرابتها، من رتق الفتق فى الثوب أو ترقيع الخرق برقعة من مال شخص آخر! وهذه الصورة، على اختلافها، تنقل المعنى المقصود الذى أورده كل من سبق كريك من الشراح.

٧٣- "أحد عجائب المخلوقات" الأصل (a monster) وهذا هو التفسير بإجماع الشراح.

٧٦- "نتمتع بالمزيد بالحرية" : أى بعد التصالح بين كايوس وإيڤانز. ولذلك يقول الشراح إنهما يجب أن يتهامسا دون أن يسمعهما كايوس.

٧٩- "النبيذ الإسبانى" فى الأصل (canary) أى من جزر كناريا الإسبانية.

٨٠ - ٨١ "سأشرب معه... يرقص عليها" فى الأصل تورية فى (pipe-wine) حيث تعنى (pipe) صنبور الدن، والمزمار، فأتيت بالمعنيين لأن العبارة التالية لا يتضح معناها إلا بأحد هذين المعنيين. ويؤكد هذا المعنى أن من معانى (canary) رقصة إسبانية تتميز بخفة الحركة.

المشهد الثالث

٢- "سلة الغسيل" (buck-basket) ومعناها الحرفى سلة الملابس المتسخة. وكانت كلمة (buck) تعنى نقع الملابس فى الماء أو غسلها تمهيدًا لتبييضها (*OED* Buck *v.*^{2} 1) ثم تغير المعنى فأصبحت الكلمة تشير إلى الملابس التى تنتظر الغسيل أو التبييض (*OED* Buck *sb.*^{3} 3) ولا يعنينا إلا معناها الجديد.

٩- "غرفة إعداد الخمر" (brew-house) كانت شبه كوخ خارجى مخصص لتخمير الشراب.

١١- "داتشيت" يشار إلى المكان بصورتين فى المسرحية هما (Datchet Mead) و(Datchet Lane) تعنى الأولى مرج داتشيت والثانية حارة داتشيت، وقد حذفت 'المرج' و'الحارة' لأن المقصود هو المنطقة المجاورة لنهر التيمز، حتى لا يختلط الأمر على القارئ.

٢٠- "يا صقرى الصغير" التزمت الحرفية هنا لإظهار التلوين فى الأسلوب والأصل (eyas-musket) وفى هاملت يقول روزنكراتس "فرقة من الأطفال - عش من صغار الصقور" (٢/ ٢/ ٣٣٧-٣٣٨).

٢٤- "الأراجوز الصغير" الأصل (Little Jack-a-Lent) وهو المقصود وانظر الحاشية على ٥/ ٥/ ١٢٦.

٣٢-٣٣ "الكلمة المتفق عليها" الأصل (cue) وهى مصطلح مسرحى يعنى الكلمة التى يبدأ عندها شخص كلامه أثناء الحوار.

٣٥- "مَنْ شَحْمُهُ وَرَمٌ" (this unwholesome humidity) المقصود وصف سمنة فولسطاف بأنها دهن طرى يدل على المرض، لا عضلات صلبة تدل على الصحة، وزوجة فورد تصف الطراوة بمصدر 'البلل' ، ولكن 'البلل' و'الماء' بالعربية كلمتان تفيدان الصحة والخير، وقد أرغمنى اختلاف الدلالة الثقافية على تجنبهما والإتيان بالمقابل من بيت المتنبى الشهير، فهذا هو المقابل الثقافى الذى ينقل الدلالة بصورة ثقافية 'مقابلة' .

٣٦- "القرع الضخم المائع" : الأصل هو (gross watery pumpion) والمقصود (pumpkin) وكلمة زوجة فورد هجاء بديل له رنين فكاهى، وأما 'المائع' فاسم فاعل فى موقع الصفة من الفعل ماع يميع أى ذاب وسال، وأصله من الماء بالإبدال، والموائع هى (fluids) أى كل ما ذاب وسال، ولذلك نوازيها بالسوائل، ويشتق من الفعل صفة حميدة وهى 'الميعة' (نظراً لدلالة الماء الثقافية بالعربية) وصفة 'الميوعة' الحديثة وهى صفة ذميمة، فتجنبت الصفة الحميدة وأتيت بالذميمة. وهكذا حققت مقصد شيكسبير.

٣٦-٣٧ "الحمائم والغربان" (turtles and jays) وقد سبق لى شرح الكلمة الأولى حيث ترجمتها باليمام فى ٢/ ١/ ٧١ وشرحتها فى الحاشية، وأما الثانية فتعنى علميا طائراً آخر هو 'أبوزريق' بسبب زرقة أو خُضْرةٍ فى جناحيه، ونسميه بالعامية "الغراب الأخضر" ، ومنه نوع يزور مصر فى الخريف هو roller (الاسم العلمى coracias) والواضح من هذا الاسم العلمى صلته بالغربان، ولذلك أطلقت عليه الاسم المشهور به، وشجعنى على هذا ورود التمييز بين الحمائم والغربان فى روميو وچوليت ١/ ٥/ ٤٧- ٤٨ فى الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٣) وكانت تلك الغربان مشهورة بانحلالها الخلقى على عكس الحمائم التى تتمتع بالوفاء والإخلاص.

٣٩- "ترانى قد حظيت بك يا درتى السماوية؟" فولسطاف يقتبس مطلع الأنشودة الثانية من مجموعة الأناشيد التى تشكل قصيدة أستروفيل وستلا (*Astrophil and Stella*) للشاعر السير فيليب سيدنى (Sidney) بعد تعديله بإضافة "بك يا" إلى كلمات المطلع وهو:

Have I caught my heavenly jewel
Teaching sleep more fair to be?

Now will teach her that she

When she wakes, is too too cruel.

(II. 1 - 4)

فَهَلْ حَظَيْتُ الآنَ هَا هُنَا بِدُرَّتِى السَّمَاوِيَّةْ؟

تلكَ التى تُعَلِّمُ النُّعَاسَ كيف يَزْدَانُ ويَحْلُو؟

والآنَ سوفَ أُبْلِغُ الفتاةَ حين تَصْحُو

بأنَّها تَزيدُ من بِعادها صَحْوًا وتَقْسُو!

وبقيـة الأنشودة تصف كيف يختلس العـاشق قبلة من حبـيبته النائمـة. ومعنى 'الدرة السماوية' هو 'النجم' ، وهو ما تعنيه كلمة 'ستلا' (stella) عند سيدنى.

٤٦ - 'الليدى' هو اللقب الرسمى لزوجـة اللورد. ويبدو أن فولـسطاف كـان يكثر من ذكر ذلك للخـاصة والعامـة، فالسيدة كـويكلى، عندما كانت صاحـبة فندق فى هنرى الـرابع ٢، تذكر فـولسطاف بأنه وعـدها بالزواج حـتى تصـبح 'ليدى فـولسطاف' . أى حـرم اللورد (أو السـيـر) فـولسطاف! (٣/ ١/ ٩١-٩٢) وفى ما يقوله فولسطاف تفخيم للمكانة الاجتماعية التى يشغلها.

٥٠- ''قبعة السفينة'' (the ship-tire) كانت نوعًا من القبعات 'الموضة' على شكل سفينة.

٥١- ''قبعة الشراع'' (tire-valiant) لم أجد هذا التعبير فى معجم أوكسفورد الكبير، ويقول الشراح إنه لم يستعمل فى غير هذا الموضع، ويجـمعون على أنه قبعة من شكل غريب، ولكن أوليفر يقول إن الإتيان بكلمة (valiant) التى توازى (gallant) (أى شهم) قـد تشير إلى مـا يسمى (top-gallant) وهى الراية التى ترفرف فوق الشـراع الرئيسى للسفينة، ولمـا لم أجد سوى هذا التفسيـر، خصوصًا بسبب الإشارة إلى السفينة فى السطر السابق، أتيت بهذه الترجمة.

٥١- ''قبعات البندقية'' كانت البندقـية أى ڤينيـسيا تعتبر فى زمـن شيكسبير مركز المـوضة مثل باريس اليوم.

٥٢- عَرَّبْتُ كلمة 'إيشارب' الفرنسية الأصل لشيوعها على الألسنة العربية.

٥٥-''أقسم'' (فى نسخـة الكوارتو: أقسم بالله) وتحـذف الكلمة طبـعةُ الفـوليو، وكذلـك يفعل أوليڤر، وكرين، ولكن ملكيورى وكريك يستبقيان القَسَم، فـخففتُ الصياغة بحذف لفظ الجلالة والإبقاء على الفعل، على نحو ما أفعل فى الحالات الخلافية. *

٥٦ - ٥٧ أسلوب فولسطاف مصطنع متكلف، وحاولت نقل مذاقه بالعربية، شارحًا ما لا يوجد له مقابل في ثقافتنا.

٥٧- "الإزار الذى يزينه ظهر مقوس" صياغة عربية شارحة للأصل الذى يتضمن ما لا يشتهر فى الثقافة العربية، وهو (semi-circled farthingale) أى 'جونلة' أو 'جيبة' (إزار) به حلقة معدنية ترفعه حول الأرداف، وقد تكون حلقة كاملة، أو نصف حلقة كما هى الحال هنا، ومصدر الطرافة إصرار فولسطاف على الإشارة إلى الملابس ذات المظهر الخلاب.

٥٨- يقصد بالحظ ما نعنيه 'بالسعد' (Fortune) وهو ما يفسره فولسطاف بالغنى المرتبط بالجاه فى الطبقة 'الراقية' ، وبذلك يتناقض مع قيم الطبقة المتوسطة التى تنتمى إليها زوجة فورد. إذ يقول لها إن الطبيعة قد حبتها جمالاً فاتنًا يخفى عن العيون لأنها لم يسعدها الحظ أو القدر بالانتماء إلى الطبقة الراقية.

٦٤- "براعم البلاط الذين يُفأفئون" الأصل (lisping hawthorn buds) والكناية واضحة.

٦٥- "دكاكين العطارة" (Bucklersbury) وكان 'بكْلَرْزْبِرِى' اسم الشارع الذى تباع فيه النباتات العطرية، فجئت بالمقصود.

٦٦- "فى الصيف" في الأصل (simple-time) أى وقت نضج النباتات العطرية وهو 'عز الصيف' ، وقد تعنى الكلمة 'الأعشاب الطبية' على نحو ما أشار إليها الدكتور كايوس فى ١/ ٤/ ٥٩.

٧١- "سور السجن" (counter gate) كان ذلك اسمًا لسجن فى منطقة غاصة بالروائح الكريهة.

٨٢- "الستارة" (arras) كانت تلك تشبه ما نسميه 'البارافان' ولكنها مصنوعة من القماش السميك وتجاور الحائط ولا يفصلها عنه سوى متر أو متر ونصف.

١٠٧- "صديق" كناية عن "عشيق" .

١١٤- "ألف جنيه" مبالغة شائعة فى شيكسبير.

١٢١- "إرسالها إلى المغسلة" (going to bucking) انظر الحاشية على السطر ٢ عاليه.

١٢٢- "وقت تبييض الملاءات" الأصل (whiting time) وأضفتُ الملاءات لإيضاح المعنى.

١٣٥- "النَّبوت" (cowl-staff) كان ذلك عمودًا خشبيًا يمر بين أذنى الحوض أو البرميل أو السلة حتى يحملها رجلان على أكتافهما، ولم أجد كلمة أقدر من النبوت على نقل المعنى.

١٤٤-١٤٥ يتلاعب فورد بمعنى (buck) أى الظبى الذكر، رمز الديوث بسبب قرنيه، ويمزجه بمعنى الكلمة السابق أى 'الغسيل' ، فأتيت بالمعنيين لتوضيح التورية.

١٤٦- "موسم التلاقح" (of the season) وهو الوقت الذى يبلغ طول القرنين أقصى مداه (كريك) ولا يشير إلاّ هيبارد وأوليفر إلى المعنى الواضح الآخر وهو 'الجماع' (وكلاهما فى عام ١٩٧٣).

١٥٠- "اهرب الآن لو استطعت" الأصل فى آردن (٢٠٠٠) (so, now escape!) وهو بهذا يقبل تصحيح المحرر ديلى (Daly) الذى نشر طبعة الكوارتو لأول مرة عام ١٨٨٦، ويتفق مع رأى هيبارد (١٩٧٣) وكريك (١٩٩٠) وكرين (١٩٩٧) ولا يختلف فى 'قراءة' الكلمة فيقرؤها (uncape) إلا أوليفر (١٩٧٣) وتجاريه الطبعتان الأمريكيتان سيجنت وفولچر، وقد اقتنعت بشرح هيبارد فواصلت التزامى بطبعة آردن (٢٠٠٠).

١٥٦- "أقسم" : تورد طبعة آردن ٢٠٠٠ القسم المحذوف من طبعة الفوليو، وهو "أقسم بالمسيح" فى طبعة الكوارتو، وقد اكتفيت هنا بالفعل كحل وسط. انظر الحاشية على ٥٥ أعلاه.

١٦٥- "حين تساءل زوجك عما فى السلة" أخذت هنا بتصحيح هارنيس (Harness) عام ١٨٢٥ للخطأ الذى وقع فيه جامع الحروف فى المطبعة حين قرأ (who) بدلاً من (what) وبهذا أخذ كريك فى طبعة أوكسفورد وحده ولم يأخذ به غيره من المحررين، لكنه على حق فإن فورد لم يسأل 'عَمَّنْ' فى السلة وكل ما قاله هو "ما هذا؟ إلى أين تحملان سلة الغسيل؟" (١٤٠ أعلاه). وعندما يروى فولسطاف لفورد (المتخفى فى زى بروك) ما حدث له فى السلة يقول إن الخادمين قابلا سيدهما لدى الباب "فسألهما مرة أو مرتين عما يحملان فى السلة" (٣/ ٥/ ٩٤ - ٩٥) ولم يقل "عمن" يحملانه فى السلة، وأنَّى لفورد أن يحدس أن فى السلة رجلاً؟ بل وأنَّى لزوجة پيدچ أن تعرف مدى خوفه واضطرابه؟

١٦٦- أوضحت الصورة لفائدة قارئ العربية.

١٧٦- "فالذى فى قلبه مرض مثله" الأصل هو (His dissolute disease).

١٧٧- "الحمقاء ذات الجسد القديد (that foolish carrion)، والمقصود السخرية الفكهة لا السباب.

١٨١- "غداً فى الثامنة صباحاً" عندما تحمل كويكلى الرسالة إلى فولسطاف (الذى كان يعانى من عواقب إلقائه فى النهر) فى وقت مبكر من صباح اليوم التالى تقول له إن الموعد بين الثامنة والتاسعة

(٣/ ٥/ ٤٣) وبعد ذلك بقليل يقول له فورد "لقد جاوزنا الثامنة" (١٢٤). ويختلف تنظيم المواعيد كل الاختلاف فى نسخة الكوارتو.

١٨٨ - ١٩١ هذا الحوار بين فورد وزوجته يقوم على السخرية، إذ لا يزال فورد غير مقتنع ببراءة زوجته.

١٩٥- "أقسم": انظر الحاشية على ١٥٦ أعلاه.

١٩٦- يقول شاهين (Shaheen) فى كتابه عن **الإشارات إلى الكتاب المقدس فى كوميديات شيكسبير** (١٩٩٤) إن **إيڤانز** هنا يقتبس كلمات من 'صلاة الرب' (من **إنجيل لوقا** "اغفر لنا خطايانا" ١١/ ٤، ومن **رسالة بطرس الثانية** "يحفظ الأشرار محبوسين ليحكم عليهم بالعقاب فى يوم الدينونة" ٢/ ٩) ويقول كريك إن **إيڤانز**، كالعادة، لا يكترث للمنطق، فالمنطق يقضى بأن يقول "وإلا لا غفر الله ذنوبى يوم الحساب" ، ويؤكد ملكيورى أن هذا هو المقصود، ولكننى ترجمت العبارة كما وردت.

١٩٩- "روح شريرة" فى الأصل (spirit) فقط وأضفتُ الصفة لتوضيح المقصود.

٢٠١- "المرض" الأصل (distemper) والمقصود "مرض الغيرة" .

٢٠٢- "هذه علتى" فى الأصل ('Tis my fault) والمقصود الضعف أو المرض.

٢١٢- تنص طبعة كيمبريدج الأولى على خروج الزوجتين هنا، ولكن الطبعات الحديثة لا تنص على ذلك.

٢١٩- يسىء **إيڤانز** استعمال المصطلح اللغوى "كن واحدًا من جماعة" أى عضواً أو فردًا من أفرادها، وهو ما يوقع كايوس فى المزيد من اللبس، فى ٢٢٠.

٢٢٠- أسلوب نطق كايوس للإنجليزية بلهجة فرنسية يأتى بفكاهة لفظية من المحال أن تترجم، فكلمة الثالث (third) ينطقها (tird) وهو نفس نطق كلمة (turd) أى الروث أو الأبله.

٢٢٢-٢٢٣ الحوار هنا بين **إيڤانز** وكايوس يلمح دون إفصاح عن أحبولة سرقة الخيول فيما بعد، وقد فَصَّلْتُ الحديث عنها فى المقدمة.

المشهد الرابع

التحول إلى النظم فى هذا المشهد مرتبط بكونه مشهدًا **غراميًا**، وإن كان النظم لا يرقى فيه إلى مستوى شعر شيكسبير المألوف فى مسرحياته الكبرى، والإشارات إلى رفعة نسب فنتون وإسرافه وما إلى ذلك سبق تحليلها فى الحواشى والمقدمة.

١٢- "ربى" (God) هذه الكلمة من طبعة الكوارتو، وتحمل 'السماء' محلها فى طبعة الفوليو.

١٦- "العملات الذهبية" (Stamps in gold) وتسمى هذه التسمية لطبع صورة الملك عليها.

٢١- الواضح أن النصف الثانى من السطر تقوله آن بعد أن ترى الآخرين قادمين.

٢٤- "أقسم" فى الأصل ('Slid) وأصله (by God's eyelid) وحذفته لأسباب واضحة.

٢٧- لاحظ ما تفصح عنه كلمات سلندر من بلاهة.

٣٤- هذه هى المرة الوحيدة التى يُشار فيها صراحةً إلى مقدار دخل سلندر.

٣٦- "كان لك والدا!" : كان هذا التعبير يقصد به التشجيع على الزواج، أى "فلتكن والدًا مثلما كان لك والد" ، ولكن سلندر لا يفهم المقصود ويكرر العبارة فيضحك الجمهور، ومثل هذا كثير فى المسرح المعاصر، وأذكر مسرحية شاهدتها فى لندن يقول فيها ممثل يلعب دور هندى غير مُلِمٍّ بمصطلح الإنجليزية "لقد خسرنا" فيقول له ممثل إنجليزى (you can say that again) أى "بكل تأكيد" ولكن الهندى يسىء الفهم فيقول (All right, we have lost). وفى فيلم بريطانى يقول ممثل لزميلٍ 'أبله' (Mum's the word) أى تَكَتَّمْ الموضوع (أو لاتنبسْ ببنتِ شَفَة) فيقول الأبله (All right, Mum!) وغير هذا كثير. وللمترجم فى هذه الحالة إما أن يأتى بالمقابل 'الثقافى' أو أن يتجاهل الفكاهة، وهو ما فعلته.

٤٤- "أى امرأة فى جلوسترشير" أى فى المقاطعة التى ينتمى إليها ، فكأنما ينفى عن نفسه التحيز لبنات مقاطعته!

٤٥- "بنات السادة المحترمين" (like a gentlewoman) أى 'بنات العائلات' أو ذوات الحسب والنسب.

٤٦- "مهما يكن" الأصل يتضمن مصطلحًا هذا معناه وهو (come cut and long-tail) ومعناه الحرفى "سواء كان ذيل الكلب مقطوعًا أو طويلاً"، وهو مصطلح ثقافى يقوم على صورة 'لا تنقل'

٤٦- "بموجب حياة السادة الأشراف" الأصل هو (under the degree of a squire) وقد سبق شرح معنى (squire) وأما تفسير (under) فهو الذى يقول به كريك ويوافقه كرين وملكيورى (ولا يرى الآخرون فيه صعوبة فيلتزمون الصمت).

٤٩- التعبير القانونى الاصطلاحى هو (jointure) وهو ما يؤول إلى الزوجة من مال زوجها عند وفاته، وعادة ما يعادل ثلث ثروته، فإذا كان القانون يتيح لها من المال الموروث ما يوفر ثلث دخل سلندر الذى يبلغ ٣٠٠ جنيه أى مائة جنيه، فإن شالو يقول إن ابن أخيه سوف يكتب باسمها من المال ما يدر دخلاً قدره ١٥٠ جنيهًا، وهو مبلغ لا يستهان به. (كريك ومن بعده المحدثون).

٥١- "أشكرك على أن طمأنتنى" : فى الأصل (I thank you for that comfort) يتصور شالو أن رد الآنسة آن بشير بالقبول، ولهذا يدعو ابن أخيه 'لخطبتها بنفسه' .

٥٥- "مـاذا تريد أو توصى به؟" الأصل (what is your will) والتـورية فى (will) واضحـة فأتيت بالمعنيين حتى يكون للحوار معنى، حـين يتصور سلندر أن المقصود هو 'الوصية' ، وهو معذور، فعمه يتحدث عما سوف يوصى به من مال لزوجتـه بعد وفاته، أى إن ذهنه مشغول بموضوع الوصية ومن الطبيعى أن يسىء الفهم.

٥٦- "أقسم" فى الأصـل ('Ods heartlings) وكلمة (heartling) تصغير (heart) أى القلـب، وهى صورة مُلَطَّفَةٌ للقسم القديم (God's heart) فحذفت لفظ الجلالة كـدأبى فى حالات كثيرة. والحق أننى لم أقرأ مسرحية تكثر فيها الأيْمان كثرتها فى هذه الكوميديا.

٦٠ - ٦١ المعنى بالعامية المصرية المعبرة "فى الواقع، يعنى من ناحيتى، أنا موش عايز حاجة منك، وما ليش دعوة بيكى!" .

٦٣- "فلتكتب السعادة لصاحب النصيب" الأصل مثل شائع وهو (happy man be his dole) وبالعامية "ربنا يسعد صاحب النصيب" .

٦٥- "ويا ابنتى آن أحبيه" الأصل (love him, daughter Anne) وأنا أجد فى هـذا فكاهة يتجـاهلها الشراح.

٧٩ - ٨٠ ترجمت الاستعارة القائمة على المصطلحات الحـربية، وهذه المصطلحات تشيع كما يقول النقاد فى كلام العشاق وطالبى الزواج.

٨٥ - ٨٦ الصورة مستقاة من التـعذيب الوحشى القديم، إذ كان الشخص يُدْفَنُ حَيًّا حتى رأسه، ثم يُترك حتى يَهْلِكَ جـوعًا وعطشًا (وهو العقـاب الذى حُكم به على هارون المغـربى فى مـسرحـية تايتوس أندرونيكوس ٥/ ٣/ ٧٨-٨٢) أو يرجمه الناس بالأحجار أو مـا شابهها، وصورة جذور اللِّفْت (وهى حبات اللف فاللِّفْتُ جذر) يقول النقاد إنها توحى أو تساهم فى تصوير الحياة المنزلية للطبقة المتوسطة التى تصورها المسرحية (انظر المقدمة).

٨٧- يقول الشـراح إن عبارة "فليهدأ بالك!" موجهـة إلى الآنسة آن. وبعدها تخاطب زوجـة پيدج عاشق ابنتهـا فنتون، وأرى فى موقفـها الذى يمكن أن يؤيد موقفـه إرهاصًا بالنهاية حيث تسـرع بقبول زواج فنتون من ابنتها ولا تواصل اعتراضها عليه.

٩٥- اقترح الدكتور جونسون تغيير حرف العطف 'و' فى عبارة 'أحمق وطبيب' إلى 'أو' ، استنادًا إلى المثل السائر "قد يكون المرء أحمق أو طبيبًا يعالج نفسه" . ولكن المحدثين يخالفون جميعًا.

١٠٠- "إن المرأة لتقتحم النار وتخوض البحر" هذا تعبير شائع، ويقول ملكيورى إنه مستقى فى نهاية الأمر من المزمور ٦٦ "اجتزنا فى النار والماء" (١٢).

المشهد الخامس

المشهد هنا فندق الجارتر والوقت الصباح الباكر فى اليوم التالى، ولكن شيكسبير يجعل المشهد يقع فى مساء اليوم نفسه.

٣- "لترًا" : فى الأصل (quart) وهو أكبر قليلاً من اللتر، ولكنه مكيال مجهول لدينا.

٤ - ١٧ انظر تحليل هذا المونولوج الطويل فى المقدمة.

٦- صورة المخ المدهون بالزبد لم تصبح كناية عن الغباء والحمق إلا فى وقت لاحق، كما يقول هارت فى طبعة آردن الأولى (١٩٠٤).

٩- كان عيد رأس السنة الميلادية مناسبة تبادل الهدايا فى ذلك العصر.

٩- "أقسم بالله" الأصل ('sblood) وهى محذوفة من طبعة الفوليو لكنها تستخدم مرارًا، ومن فم فولسطاف نفسه، فى الطبعات الكاملة لمسرحية هنرى الرابع ١ (مثلاً فى ١/ ٢/ ٧٢، و٢/ ٢/ ٣٥، و(٢/ ٤/ ٢٤٤)، وهى تناسب لغة فولسطاف الحافلة بالصور الشعرية فأبقيت على القسم ولم أحذفه. وأصل القسم هو (By God's or Christ's blood).

٢١- "الكلى" فى الأصل (reins) ويقصد بها الكلى أو 'صُلْب الرجل' ، وكان الشائع أنها مكمن الشهوة.

٣٤- لم أتمكن من نقل التورية فى اسم فورد، الذى يعنى 'المخاضة فى النهر' فاكتفيت بالمعنى الظاهر.

٣٨- "أساءوا إدراك مرماها" تخطئ كويكلى فبدلاً من أن تقول (direction) تأتى بكلمة (erection) وسرعان ما يتلقط الخطأ فولسطاف فيتلاعب باللفظ فى رده، وقد استغللت أنا هذا الخطأ باللعب على كلمة 'إدراك' ، فجعلتها تعنى بها تبيُّن أو فهم، وجعلت معناها فى رد فولسطاف 'تحقيق' أو 'الوصول إلى' .

٤٧ - ٤٨ "ضعف" (frailty) صفة يصف فورد كل امرأة بهـا (٢/ ١/ ٢١١) ولكن فولسطاف يصف نفسه هنا بالمثل السائر المقـتبس من الكتاب المقدس وهو "الجسد ضعيف" (انجيل متى ٢٦/ ٤١) وسبق له فى هنرى الرابع ١ أن وصف نفسه بهذا قائلاً "تعرف أن آدم، حتى فى عهـد البراءة، قد سقط، فماذا عسى جون فـولسطاف أن يفعل فى عهد الإثم؟ انظر تدرك أن جسمى أكبر مـن أجسام غيرى من الرجال، ولذلك أتسم بضـعف أكبر" . (٣/ ٣/ ١٦٣-١٦٦) (مـن هنرى الرابع١، طبـعة آردن ٢٠٠٢، من تحرير داڤيد سكوط كاستان Kastan) . ولكن الطريف هنا هو أن فولسطاف يتفاخر بامتيازه فى مقاومة مثل هذا الضعف باعتزامه ارتكاب الآثام!

٥٥- "يالله!" فى الأصل (By the mass) وهو قَسَمٌ حذفه شيكسبير من طبـعة الفوليو، ولكن المقصود هنا هو الدهشة لا القسم، ولذلك أتيت فى الترجمة بما يعبر عن ذلك، ولم أجد حرجًا فيه.

٥٦- "فليحفظك الله" (God save you) من الغريب أن يعتـبر هذا الدعاء ماسًا بجلال الله، ولذلك حذفه شيكسبير من طبعة الفوليو واستبدل به تعبير "بورك فيك" (Bless you) أى إن التعديل اقتصر على حذف لفظ الجلالة.

٧١- "مرض الغيرة" (distemper) انظر الحاشية على ٣/ ٣/ ٢٠١ ويقول ملكيـورى إن المرض المقصود هو الجنون.

٨٢- "أى والله" (By the Lord) استبدل شيكسبير بهذا 'نعم' فقط فى طبعة الفوليو.

٨٥- "تجمع من عناصر الرائحة الكريهة ما لا يزكم الأنوف ويؤذيها مثله" الأصل هو:

(the rankest compound of villainous smell that ever offended nostril)

ويسهب الشـراح فى إيضاح المقصـود وتحليل بناء الجملة الطويلة، فتـعمدت أن ألتزم بالحـرفية فى النقل إظهارًا لسعة البيان عند فولسطاف وتأكيدًا لما ذكرته فى المقدمة من براعته فى الصوغ.

٩٥- "ولكن القدر الذى كتب عليه أن يكون ديوثًا، كف يده" الأصل

(but fate, ordaining he should be a cuckold, held his hand)

وفولسطاف هنا يشير إلى المثل السائر "لا يصنع ديوثًا إلا قدره" . وكتاب الأمثـال الذى وضعه ر. و. دينت (R. W. Dent) عام ١٩٨١ وعنوانه "لغة الأمثال عند شيكسبير: فهارس" ، ويرجع إليه المحدثون جميعًا، يَرُدُّ هذا المثل إلى عبارة وردت فى رواية كـتبها جون جرينـج (١٥٥٧-١٦١١)

وصدرت عـام ١٥٧٧ بعنوان **أفروديت الذهبية**، تقول "مثلمـا يأتى القدر بالديوث، يغـنى الوقواق بطبيعته" ، وهى العبارة التى يُرجع المهرج صداها فى مسرحية **العبرة بالخواتيم** حين ينشد:

فـــدعـــينى أُنْشِدْ أَبْيَاتًا مِـــنْ مَـــوَّالْ
كـــىْ يَجِدَ النَّاسُ بِـــهِ مِصْدَاقَ الــحَالْ
فَزَوَاجُـــكِ تَنْسِجُـــهُ أَيْـــدِى الأَقْـــدَارْ
ويُغَنِّى وَقْوَاقُكِ بطبيــعته فى الأَشْجَارْ

(١/٣/٦٤ - ٦٧)

١٠٠- "الكبش الهائج" (rotten bell-wether) كان الكبش الذى يصـاب بالهياج (ويقـصد به 'الجنون') يفصله الراعى عن القطيع ويعلق جرسًا فى عنقه، والتشبـيه المضمر أن الكبش الذى يقود قطيع الغنم (أى فورد الذى أتى بأصحابه) كبش أصابه ذلك المرض فـحق فصله عن الجماعة، ويزيد من بشاعة الصورة أن ذلك الكبش عادة ما يكون مخصيًا (وإن لم يكن ذلك فى كل الأحوال).

١٠١- "مثل السيف المرن" (like a good bilbo) انظر الحاشية علـى ١/١/ ١٥٠، وأما المرونة فهى الصفة المقصودة من النعت (good) فسيوف تلك المـدينة الإسپانية كانت مرنة يمكن تقـويسها حتى يلامس مقبضـها طرف النصل، وهو ما يشرحه فولسطاف تبيـانًا للوضع الذى اتخذه أثناء انحشاره فى السلة، وهو يصفها هنا بالضيق على ضخـامتها. وأما تعبير "مكان ضيق" فى هذا السطر فهو أقرب إلى الشرح منه إلى الترجمة لكلمة (peck) وهى مكيال انجليزى سعته تسعة لترات، وليس له ما يقابله فى العربية أو يقترب منه فاستعضت بالمعنى المقصود.

١٠٦- "طبيعتى" فى الأصل (kidney) وهو من معانى الكلمة التى يوردها معـجم أوكسفورد الكبير تحت (*OED* kidney *sb.* 2) ويقول الشراح إن تعـبير "بمثل طبيعتى" الوارد بالإنجليزية هنا بدأ شـيوعه منذ عام ١٥٣١ تقريبًا.

١٠٧- "تؤثر فيه الحرارة كما تؤثر فى الزبد" كتاب الأمثال المشار إليه فى الحاشية على السطر ٩٥ يقول إن فى هذا إلماحًا إلى مثل سائر هو "ينصهر كما تنصهر الزبد فى الشمس" .

١١٩- "بركان إتنا" (Etna) بركان شهير فى صقلية.

١٢٦- "وأما الخاتمة فسوف تُكَلِّلُ" صورة أخرى للتعبير اللاتينى الذائع (***Finis coronat opus***) أى "الخاتمة تكلل كل شىء" وهو من الأمثال السائرة. ويستخدم شيكسبير الصيغة الفرنسية للمثل (***La fin couronne les oevres***) فى هنرى الرابع ٢ (٥/ ٢/ ٢٨).

١٣٠- "لقد أصاب الخرق أفضل سترة لديك" يقول كتاب الأمثال المشار إليه آنفًا إنه كان مثلاً سائرًا.

١٣٨ - ١٣٩ "وإذا كنت لا أستطيع أن أتجنب ما أصبحت عليه" : أى كونى ديوثًا، على نحو ما أعلن فى السطرين ١٣١ و١٣٢ دون تصريح، ويبدو أن فولسطاف يتعمد الأبنية المعقدة للعبارات حتى يتجنب ذكر كلمة 'ديوث' صراحة.

١٤٢- "هياج أصحاب القرون" (horn-mad) انظر حاشيتى على هذا التعبير حين يرد فى سياق آخر (١/ ٤/ ٤٥) وقارن بين ترجمتى له فى ذلك السياق وفى السياق الحالى. فلقد تجنبتُ هناك ذكر القرون لعدم ملاءمتها للسياق، لكنها هنا تؤكد معنى السياق.

حواشى الفصل الرابع

المشهد الأول

المنظر شارع فى وندسور، والوقت فى نحو الثامنة صباحًا أثناء ذهاب التلاميذ إلى مدارسهم.

٤- "ثائر مهتاج غاضب" فى الأصل (very courageous mad) وخطأ السيدة كويكلى فى استخدام الصفة مقصود لتبيان جهلها، والمشهد كله (الذى حذفه شيكسبير من طبعة الكوارتو) يرمى إلى تأكيد الدور الذى تلعبه اللغة الإنجليزية فى المسرحية (انظر المقدمة). وترد كلمة (courageous) نفسها على السنة جهلاء آخرين عند شيكسبير فى حلم ليلة صيف ٤/ ٢/ ٢٧ وتاجر البندقية ٢/ ٢/ ١٠ مثلاً.

٥- "فورًا" فى الأصل (suddenly) انظر الحاشية السابقة.

٨- "يوم لهو ولعب" (playing day) تقصد يوم عطلة، ولكننى أحاول نقل مذاق التعبير الأصلى.

١١- "بارك الله فيه" تحذف طبعة الفوليو لفظ الجلالة، للسبب السابق ذكره. والعبارة من عبارات كويكلى المفضلة، فهى تستخدمها فى ٢/ ٢/ ١٠١ وفى هنرى الرابع ٢ ٢/ ٤/ ٣٠٣.

١٣ - ١٤ "فى دروسه فى ذلك الكتاب" يحدس أوليفر أنه كتاب النحو اللاتينى الصادر عام ١٥٤٩، والذى أمر الملك إدوارد السادس بتدريسه فى جميع المدارس، ويتفق الشراح على ذلك.

١٥- يحدس بعض الشراح أن شيكسبير اختار اسم 'وليم' للتلميذ بسبب معرفة المؤلف بالكتاب وربما لتعرضه لتجربة مماثلة مع أحد الأساتذة فى طفولته.

١٩- المقصود هو صورة المفرد وصورة الجمع.

٢٠- "بأسماء الله" : الأصل ('Od's nouns) وهو تعبير مُلَطَّفٌ كناية عن القَسَمِ المُغَلَّظ ('By God's (i.e Christ's) wounds') وكلمة (nouns) تحريف لكلمة 'ouns'" التى تحل فى القسم محل (wounds)

٢٣- بولكر (*Pulcher*) يقول الكتاب المشار إليه إنها نموذج 'للصفة الاسمية' .

٢٥- "فأر الخيل" (polecats) كان يعتبر من الحيوانات الضارة، ويشيع استخدام الكلمة للإشارة إلى العاهرة، على نحو ما يفعل فورد فى ٤/ ٢/ ١٧٥ أدناه. ويقول ملكيورى إن نطق الكلمة كان يقترب على الأرجح من نطق الكلمة اللاتينية فى ذلك العصر.

٤٢- "لحم الخنزير" (hang-hog): ينطق إيڤانز حرف الكاف جيمًا جافة (مصرية) مما يوحى للسيدة كويكلى بهذا التعبير، ويقول أوليڤر إن نطق إيڤانز للكلمتين ربما أوحى للسامع بقصة رجل يدعى (Hog) حُكِمَ عليه بالإعدام فحاول إنقاذ نفسه من حبل المشنقة بادعاء قرابته للسير نيكولاس بيكون (Bacon) (والاسمان يعنيان الخنزير وشرائح من لحم الخنزير) ولكن بيكون قال قولةً ذهبت مثلاً وهى "لا يتحول هوج إلى بيكون إلا إذا أعدم شنقًا" (والمعنى الآخر للتورية: "لا يتحول لحم الخنزير إلى شرائح 'تُشوى' إلا إذا عُلِّق مدة طويلة") ويبدو أن الجمهور كان يعرف هذه القصة، ولكننى اقتصرت فى الترجمة على المعنى الظاهر.

٤٧- "لا توجد" (*caret*) شرحت المعنى فى الترجمة. ولا داعى لتفاصيل إيحاءاتها 'الجنسية' .

٥٤- ٥٩ "تبًا لحالة المضاف إليه" : تتصور السيدة كويكلى أن كلمة المضاف إليه (genitive) اسم تدليل لامرأة تدعى 'جنى' (Jenny) وتفسر كلمة الحالة تفسيرًا 'خارجًا' ، وهى تستوحى تفسيرها من تشابه كلمة (horum) اللاتينية مع كلمة (whore) أى العاهرة فى النطق، خصوصًا فى التعبير العامى (whore'm) وهو سباب مقذع، فى السطر ٥٩.

٧٠- يعلق أوليڤر على ما يمكن أن ينتج من معان 'خارجة' إذا أسىء نطق هذه الكلمات.

المشهد الثانى

٩- "الغرفة الجانبية" (the chamber) يقول الشراح إنها قد تكون 'الغرفة الداخلية' ولكننى أتصور أنها جانبية حتى يظل فولسطاف على مسمع مما يقال، ودليلى أن طبعة الكوارتو تنص على اختبائه "خلف الستارة" على نحو ما حدث فى ٣/ ٣/ ٨٣.

٢٠- "دوره القديم" (his old lines again) والمعروف فى الإنجليزية أن تعبير 'يحفظ/ ينسى دوره' هو (to learn/ forget one's lines) لأن المسرح كان يكتب شعرًا والسطور هى أبيات الشعر بالإنجليزية، ولكن الشراح المحدثين يقولون إن (lines) تعنى نوبات الغضب والثورة، استنادًا إلى أحد معانى الكلمة فى ذلك العصر، ويأخذ كريك بتصحيح الكلمة إلى (Lunes) وهو التصحيح الذى اقترحه تيبولد بمعنى نوبات الجنون، ويجاريه محررا طبعة فولجر ٢٠٠٤، ويحتفظ الباقون بالقراءة القديمة. وقد اخترت فى الترجمة أقرب المعانى مأخذًا.

٦٦- "قبعة وخمارًا وطرحة" (a hat, a muffler, and a kerchief) والكلمة الوسطى تعنى ما كنا نسميه اليشمك أو البرقع، والأخيرة طرحة كالتى تلبسها 'المحجبات' عندنا.

٧١- "برنتفورد" (Brentford) قرية تقع شرقى وندسـور، وكانت تسمى 'برينفورد' آنذاك (Brainford) وهى الآن ضاحية كبرى من ضواحى لندن على ضفاف التيمز.

٧٥- "ذات الشراشيب" الأصل (thrummed) وهذا هو معناها الدقيق بدلاً من 'الأهداب' .

٨٧- "وبكل الجد" فى الأصل (in all sadness) وهذا هو المعنى المعتاد للكلمة آنذاك.

١٠٢- "الخنزير الساهى يسرق كل طعام الدار" (Still Swine eats all the draff)

والمعنى واضح ويقابـل المثل العامى "يا ما تحت الـساهى دواهى" والمثـل الآخر "مية من تحت تبن" ، وقد أتيت بصفة "الساهى" عمدًا للإيحاء بالمثل الأول.

١٠٧- الحوار مـا بين روبرت وجون (الخادمين) منـظوم، لكنه غير مـقفى على عكس أبيات زوجـة بيدج ٩٩-١٠٢ أعلاه.

١٠٩-١١٠ "كيف تصـفنى بعدها بـالحمق؟" : الأصل يتـضمن كلـمة من اخـتراع شـيكسـبيـر وهى (unfool). والواضح أن بيدج كان ينذر فورد أنه إذا لم يجد أحدًا بالمنزل هذه المرة فسوف يَصْدُقُ اتهامه بالحمق، ويرد فورد بأنه لو صحت شكوكه وثبت أنه ديوث فـسيصبح أحمق على أية حال.

١١١- "عاشق فى السلة" هذا هو معنى المـثل الذى شاع فى القرن السادس عـشر، وأنا أصوغه صـياغة المثل العربى القديم "شر فى الجوالق" ، ويقول الشراح فى تفسيـر المعنى الخاص لكلمة (youth) التى ترجمـتها بالعاشق إنهـا تشير إلى قـصص المغامرين من الـعشاق الشبـان التى ذاعت فى القرن السادس عـشر (انظر المقدمة) فتحـول معناها من 'الشباب' أو 'الشاب' إلى 'العاشق' ، ويورد بعض الباحثين أمثلة من أعمال أدبية تتضمن مثل هؤلاء المغامرين فى ذلك العصر.

١١٣- "سوف أخزى الشيطان" (Now shall the devil be shamed) التعبيـر الاصطلاحى مرده إلى المثل الشائع "قل الحق واخز الشيطان" (Speak the truth and shame the devil)

وقد وجدت فى مسرحية هنرى الرابع١ نموذجًا أوضح لهذا المثل وهو ما يقوله هوتسبير:

وَلَسَوْفَ أُعَلِّمُكَ هنا يا ابْنَ العَمِّ وسيلةَ خِزْىِ الشَّيْطَانِ
بِقَوْلِ الحَقِّ. اصْدُقْ فى قَوْلِكَ تُخْزِ الشيطانْ.
إن كان لديكَ الطاقةُ فاسْتَحْضِرْهُ إلينا

وبمقدورى - قَسَمًا - أنْ أُخزِيَهُ الساعةَ فيولى الأَدْبارْ
اصْدُقْ فى قَوْلِكَ ما عِشْتَ لِتُخزِى الشَّيْطَانْ.

(٣/١/٥٦ - ٦٠)

١٢٥- "ويشهد الله على ذلك" طبعة الفوليو تستبدل 'السماء' كالعادة بلفظ الجلالة.

١٣٤- "هل ترفع ملابس زوجتك؟" يقصد **إيفانز** أن يقول "هل ترفع من السلة الملابس المتسخة الخاصة بزوجتك؟" ولكن ما يقوله يعنى "ترفع أطراف ثوب زوجتك" ورفع أطراف الثوب، كما يقول هيارد، تمهيد لخلعه "توطئة للجماع"، وانظر المقدمة.

١٤٥- "ويَصِمُكَ بالعار" فى الأصل (this wrongs you) وانظر كيف ترجمت الفعل الإنجليزى بثلاث صور مختلفة فى ١/١/٢٩٤، و٣/٣/١٥٢ - ١٥٣، و٣/٣/١٩٢، والأخيرة تتفق مع المعنى هنا.

١٤٦- "عليك أن تصلى" أى حتى تطرد الشيطان الذى يسكنك.

١٤٦- "وألا تتبع أوهام قلبك" الصورة مبنية على الآية الواردة فى الكتاب المقدس "وانساق بعناد خلف أهواء قلبه" (إرميا ١٣/ ١٠).

١٥٣- "قولوا غيور مثل فورد" يقول كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) إن التعبير يشبه التعبير الوارد فى طرويلوس وكريسيدا "دعهم يقولون... 'خائن مثل كريسيدا' " (٣/ ٢/ ١٩٥ - ١٩٦).

١٦٢- "بذيئة منحطة" (a quean) وكانت الكلمة تعنى العاهرة كذلك.

١٧٢- كلام زوجة بيدج يوحى بأنها تساعد فولسطاف المتنكر على نزول السلم. وكان اسم العجوز المشار إليها چيليان (Gillian) فى طبعة الكوارتو، ولكن شيكسبير غيره إلى برات (Prat) فى الفوليو، ويضيف كريك (١٩٩٠) وكرين (١٩٩٧) حرف تاء حتى يصبح الاسم الانجليزى الشائع (Pratt) ولكن ملكيورى (٢٠٠٠) يستبقى الهجاء الأصلى بسبب إيحائه الفكه، على بعده، بالعَجُز (Prats) مستشهدًا بالمعجم، وهو تفسير أستبعده.

١٧٤- "سألقنها درسًا" الأصل يأتى بكلمة لا تستخدم الآن ولم تستخدم إلا مرة واحدة، وهى (Prat) نفسها بعد أن تحولت إلى فعل (I'll prat her) ويجمع الشراح على أن استعمال الاسم فعلاً من الحيل اللغوية الشائعة عند شيكسبير، ويضربون الأمثلة من مسرحيات أخرى، وليس أمام القارئ إلا

أن يحدس معنى الفعل الجديد، وأقرب معنى له هو التعبير العامى "حاوريها مدام پرات دى" أو "حتعرف شغلها الست پرات" وهو ما حاولت ترجمته إلى الفصحى.

١٨٣- "أقسم بنعم وبلا" التعبير الذى استخدمه شالو من قبل (انظر الحاشية على ١/ ١/ ٨٠) وعَدَلْتُهُ السيدة كويكلى فى ١/ ٤/ ٨٧ - ٨٨.

١٨٦- ١٨٧ هذه من مصطلحات الصيد شرحتها فى المقدمة.

١٩٠- "أقسم" فى الأصل (By my troth) استُعيضَ عنها فى الفوليو بتعبير "صدقينى" (Trust me).

١٩٣ - ١٩٤ اعتبار الهراوة 'قديسة' يعنى اعتبارها من آثار القديسين (أو الأنبياء) وهو الذى يكسبها 'قداسة'، ويقول كرين إن هذا يمثل النقيض لصورة الهراوة التى يرسمها فولسطاف فى ٢/ ٢/ ٢٦٦ "كالشهاب فوق قرنى الديوث".

١٩٥-١٩٦ "ما يشهد به ضميرنا من نقاء السريرة" الأصل هو (the witness of a good conscience)

وملكيورى يقول إن العبارة لها أصول فى الكتاب المقدس، ويقول إنها توحى ببعض الأمثال مثل كَفَى بالضمير شاهدًا" (conscience is witness enough).

١٩٩- "عفريت الشهوة" (spirit of wantonness) وكلمة 'روح شريرة' هنا شبه مرادفة للشيطان أو من يقومون بعمله من 'العفاريت' (انظر كيف أوحيت بهذا الترادف فى ترجمتى للكلمة فى ٣/ ٣/ ١٩٩ - ٢٠٠) وأما كلمة 'الشهوة' هنا فقد وردت الصفة منها فى حديث السيدة كويكلى إلى فولسطاف فى ٢/ ٢/ ٥٥ وترجمتها 'فاسق' فى ذلك الموضع، والجنيات تجمع بين الكلمتين تأكيدًا للتداخل فى المعنى فى أغنيتهن فى ٥/ ٥/ ٩٤ (تبًّا للشهوة والفسق).

٢٠٠- "فإذا لم يكن الشيطان قد استولى عليه بصورة مطلقة، دون إمكان الرحيل"

(If the devil have him not in fee-simple, with fine and recovery)

التعبير الإنجليزى يتضمن مصطلحات قانونية، وتعنى الامتلاك المطلق للعقار، دون إمكان نقل الملكية أو إنهائها. وقد اختفت هذه المصطلحات الآن، ولا فائدة للقارئ العربى من معرفتها.

٢٠١- "حتى ولو كان يريد التعويض" (in the way of waste) التعبير يواصل المصطلح القانونى الذى أتيت بمعناه. فكلمة (waste) (*OED* sb. 7) معناها التعويض عن الأضرار التى يحدثها المستأجر

فى العقار، ولابد من دفعه للمالك. أى إن زوجة پيدج تشبه تهجم فولسطاف على عفة الزوجة بهذه الأضرار.

٢٠٥- "أوهامه" (figures) والكلمة ترد فى يوليوس قيصر مرادفة للخيالات والأوهام (٢/ ١/ ٢٣١): (no figures nor no fancies) وانظر الترجمة العربية ١٩٩١.

٢١٢-٢١٣ يقول الشراح إن الصورة عند زوجة پيدج تمثل تعديلاً رائعًا للتعبير الشائع "اطرق الحديد وهو ساخن"، فهى تقول:

(Come to the forge with it, then shape it: I would not have things cool)

والمعنى الحرفى هو "هيا نُلْقِ بالفكرة فى الكير، ثم نطرقها فنشكلها، فأنا لا أحب أن تبرد الأمور" والكير هو موقد الحداد الذى يسخن فيه الحديد حتى يسهل طرقه وتشكيله، ولذلك عَدَّلْتُ الصياغة لإيضاح الصورة

المشهد الثالث

ذكرت فى المقدمة قصة هذه الحبكة الفرعية، وهى تآمر كايوس وإيڤانز على خداع صاحب الفندق ثأرًا من خداعه لهما، واتفاق طبعتى الكوارتو والفوليو على إيراد هذه الحبكة الفرعية يُضعف من احتمال إدراج شيكسبير هذه الأحبولة للسخرية من دوق ألمانى، وهو الموضوع الذى يفرد له الباحثون عشرات الصفحات ويتكرر وروده، بالرغم من عدم علاقته بالمسرحية كعمل فنى، واحتفاظ شيكسبير بالقصة الموحى بها يؤكد أنه كان يريدها أن تكون خيطًا آخر يضاف إلى خيوط نسيجه المتشابك المنسوج من قصص مخادعين يُخدعون.

٩-١٠ "سيجعلهم يدفعون أجرًا باهظًا" هذه ترجمة فصحى للعامية المعبرة: "حادفَّعْهم بصحيح، حاشويهم فى الأجرة" فالأصل عبارتان: (I'll make them pay, I'll sauce them) ولك أن تقول "حاكويهم" أو "حالدغهم!" والطريف أن معجم أكسفورد الكبير لا يأتى إلا بهذا الشاهد على المعنى المقصود للفعل (Sauce) (*OED* Sauce *v.* 4 a) وقد استخدمت التعبير العامى بعد "تفصيحه" عندما عاد صاحب الفندق إلى استعمال الفعل نفسه فى ١١.

المشهد الرابع

هذا من المشاهد القليلة المكتوبة نظمًا، باستثناء حوار **إيفانز** (١-٢، ١٩ - ٢٢، ٦٥ - ٦٧، ٧٨ - ٧٩) وبعض الشخصيات الأخرى (٣ - ٥، ١٦-١٨، ٨٠).

١١- هذا السطر الشعرى أطول مما ينبغى فى الأصل، فطال كذلك فى الترجمة!

٢٦- أسطورة هيرن الصياد، فيما يبدو، من اختراع شيكسبير، والملاحظ أن هجاء الاسم فى نسخة الكوارتو هو هورن (Horne) أى 'القرن' ، وإشارتها إلى الديوث أوضح مما ينبغى، كما يقول ملكيورى، وأما هيرن فتوحى باسم طائر مألوف على ضفاف نهر التيمز هو 'مالك الحزين' (Heron).

٣٠- "لهما عدة أفرع" الأصل (ragg'd) أى يتكونان من أصل وشُعَبٍ كفروع الشجر.

٣١ - ٣٢ كان من المأثور أن تحمل الأشباح أو الأرواح الشريرة سلسلة. انظر **العاصفة** حيث يشير الضابط إلى 'ضجة غريبة' متباينة الأصوات 'فيها الهدير والصراخ والعواء وقعقعة السلاسل' (٥/ ١/ ٢٣٣ - ٢٣٤) (الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٤).

٤٧ - ٤٨ "فى أزياء عفاريت/ أو جنيات" التميز بين العفريت وبين الجن لا تعرفه العربية ولكنى استفدت من كون العفريت يوحى بالمذكر فى ترجمة (urchins) التى يقول المعجم إنها تعنى ذكور الجن (*OED* Urchin *sb.* 1c) مثل كلمتين أخريين هما (goblins) و (elves) وأما كلمة (oafs) التى تتلو الكلمة المذكورة فى النص فتعنى أطفال الجن، وهى تحريف لكلمة (auf) القديمة المحرفة هى نفسها عن (elf) (وجمعها elves) وكانت تعنى (منذ ١٥٢٣) الأبله أو المعتوه مجازًا، وهذا غير معروف فى العربية فأضفت صفة 'الصغار' تمييزًا لهؤلاء، وأما (fairies) التى ترجمتها بالجنيات فكانت تعتبر فى التراث الشعبى كائنات 'روحية' صغيرة، أو كائنات أثيرية غير مرئية، على نحو ما صورهن شيكسبير فى حلم ليلة صيف وفى غيرها من المسرحيات.

٥٢-' حفرة قطع الأخشاب' (sawpit) يقول كريك إنها كانت حفرة تشبه الخندق تستعمل فى نشر الأخشاب.

٥٦- "الفاسد" : الأصل (unclean) وما أتيت به هو المعنى المتفق عليه.

٦٢- "شيطان الشهوة" فى الأصل (spirit) فقط ولكن المعنى المقصود واضح، وانظر ترجمتى لتعبير (spirit of wantonness) فى ٤/ ٢/ ١٩٩ والحاشية على ٣/ ٣/ ١٩٩.

٦٦- "قرد من قردة بعض الجن" فى الأصل (jackanapes): المعنى الحرفى هو القـرد المستأنس الذى يستخدم لتسلية النظارة فى الأسواق الكـبرى بألاعيبه. وقد سبق لكايوس أن أطلق على **إيڤانز** هذه الصفـة فى ١/ ٤/ ١٠٠، وانظر الحـاشية على ذلك الـبيت، وقرنهـا بالقسـيس فى ١/ ٤/ ١٠٢، ثم استخـدمها مرة أخـرى فى الإشارة إلى سلندر فى ٢/ ٣/ ٧٥، وها نحن نرى **إيڤانز** على استعداد لأن يلعب دور القرد بمعناه الحقيقى لا المجازى.

٦٥ - ٦٦ هذان السطران مكتوبان نثرًا، ولكن القارئ سوف يشعر بإيقاع النظم فيهما.

٦٩ - ٧٠ هذان السطران يدلان على المقـصد الأصلى للمؤلف، وهو أن تـلعب آن بيدج دور مليكة كل الجان، ولكنه، كما هو واضح، يجعـل السيدة كويكلى تقوم به فى **الماصك**. والطريف أن بيدج لا يشير فى نسخة الكوارتو إلى ذلك إطلاقًا بل يقول وحسب:

هذَا مُمْتَازٌ! وإذَنْ تَتَنَكَّرُ بِنْتِى آنْ
فى زِىٍّ يُوحِى بِصِغَارِ الجَانْ

ثم يضيف قائلاً: "وسألبسها ثوبًا ذا لون أبيض" . أى دون أدنى إشارة إلى ملكة الجان.

٧٣- "إيتون" : (Eton) كانت 'قرية' آنذاك وتقع على الضفة المواجهة لوندسور على نهر التيمز.

٧٦- "ما يلزمنا للتمثيلية" : فى الأصل (properties) أى معدات المسرحية، ولا تزال تستخدم حتى الآن فى صورتها المختصرة (props)

٧٨- "شيطنة بريئة" حاولـت نقل التناقض الظاهرى (oxymoron) هنا (الإرداف الخُلْفى - مجـدى وهبة) بين الشيطنة والبراءة (honest knavery).

٨٧- "يَفْضُلُونه" أى أفضل منه (worthier)

المشهد الخامس

يمثل هذا المـشهد الذى يقع فى فندق الجارتر استـمرارًا للمشـهد الثالث من الفصل نفـسه، ويقدم خاتمة أحبولة سرقة الجياد.

١- 'يا سميك الجلد' (thick-skin) الفصحى هنا تترجم التعبير العامى 'يابو جلد تخين' .

١ - ٢ لاحظ تكرار الأفعال المترادفة، وهو ما نقلته أسلوبيًا:

Speak, breathe, discuss - brief, short, quick, snap.

"تكلم انطق تحدث - أوجز اختصر أسرع صرح" .

ويقـول الشراح إن ولع صـاحب الفندق بالتـرادف يشـمل الصـفات والأحـوال، والواقع أن (snap) الأخيرة صفة وحال وفعل! (الصيغة البديلة للفعل snip) وانظر ترادف الأسماء فى ٥-٦ هنا.

٥- "قلعته" (his castle) إشارة إلى المثل الشائع "بيت الرجل قلعته" ، وانظر المقدمة.

٥ - ٦ "فراشه النَّقَّال" الأصل (truckle-bed) والمقصـود به سرير صغير يُجَرُّ عـلى عجلات، ويمكن إخفاؤه تحت السرير الكبـير أو غيره من قطع الأثاث، و'النقال' يطلقها بعض العرب على مـا نسميه 'المحمول' (mobile) وراودتنى النفس أن أسـتخدم الكلمـة العامـية 'النَّقَّالى' إلا أنـنى حِرْتُ فـى اشتقاقها حيرتى فى اشتقاق كلمة 'طَوَّالى' !

٦- "رسوم تحكى قصة المبذر" الأصل: (painted about with the story of the Prodigal)

كان من الشـائع تزيين الغرف برسوم ملونة أو بلوحـات مرسومة، كـثيراً ما يشـار إليه باسم (arras) مثل الباراقان الذى يختبئ خلفه فولسطاف فى ٣/ ٣/ ٨٥. وكـانت قصة الابن المبذر أو الضال التى يسردها انجيـل لوقا (١١ - ٣٢) من القـصص المفـضلة فى هذه الرسـوم. وقد فـضلت فى الترجمة استخدام صـفة المبذر للدلالة على ما يقصده شيكسبير من تبـذير الأرستوقراطية، والضلال بعدُ قائم فى القصة الشهيرة التى أصبحت جزءاً من تراث الأدب العالمى.

٩- "آكلى لحوم البشر" الكلمة الأصليـة ذات جرس طريف وهى (anthropophaginian) وكنت أتمنى ان أجد مثيلاً عربياً له الجرس نفسه، فـالترجمة لا تقدم إلا المعنى، وصـاحب الفندق يستخدم الكلمة للمعنى وللجرس معًا، وهو يريد الإيحاء بأن فولـسطاف يقابل 'البعبع' أو 'الغول' فى قصص الأطفال الشعبية.

١٤- انظر المقدمة حيث أناقش ولع صاحب الفندق بصفة 'الظريف' .

١٥- "نديم شرابك" الأصل (thine Ephesian) حرفياً "نديمك الأفَسِى" وكانت قد سـاءت سمعة الأفسـيين بسبب مـا جاء فى الكتـاب المقـدس من حث بولس الرسول لهم على أن يتـخلوا عن ارتدادهم إلى التـعلق "بالإنسـان العـتيق الذى يفسـد نفـسه بالشهوات الخـداعة" (أفسس ٤/ ٢٢). وإطلاق صاحب الفندق صفة الأفسى على نفـسه يلمح إلى أنه نديم الشراب لفولسطاف، وانظر ما

يقوله فى ٣/ ٢/ ٧٨ - ٧٩ "أذْهَبُ إلى صاحبى الفارس الأمين فولسطاف، وأشاركه النبيذ الإسبانى" وقد حذفت الصفة اكتفاء بالمعنى المقصود، إذ لم أجد الصفة مشهورة لدى القراء العرب.

١٦- النص فى الإرشادات المسرحية على أن فولسطاف يجيبه من أعلى يؤكد أن أحداث المسرحية تقع على مستويين، أحدهما علوى والآخر سفلى، وربما يربط بينهما سلم.

١٧- "تتريًا من بوهيميا" الأصل هو (Bohemian-Tartar) وكنت أود أن أقول 'تتريًا بوهيميًا' لولا أن جميع الطبعات تورد الصفة المركبة، مما يقطع بمقصد شيكسبير فى تصوير هذه 'الجنسية' المستحيلة، فالتتر آسيويون وبوهيميا فى أوروبا، والجمع بين الصفتين يصعب تصوره. ويقول ملكيورى (دون خوض فى التفاصيل) إن هذا نموذج للهذر الذى يملك على صاحب الفندق لبه.

٢٧- "سيدى السيد سلندر" تكرار كلمة السيد مقصود. ويتفق جميع المحررين المحدثين على قبول تصحيح ستيفنز (Steevens) فى آخر القرن الثامن عشر للنص، ويقدمون مبررات مسهبة لهذا التصحيح.

٣٥ - ٣٦ لاحظ تعريف الماء بالماء فى رد فولسطاف، وهو ما يفعله أنطونيو فى رده على ليبدوس فى أنطونيو وكليوباترا (٢/ ٧/ ٤١ - ٤٢) (الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧)، غير أن ليبدوس فى ذلك المشهد مخمور وسيمپل هنا أبله. ويكرر فولسطاف الحيلة فى ٥٠/ ٥١ أدناه.

٥٥- "أنت علامة فهامة يا سير چون" فى الأصل تكرار لعبارة (thou art clerkly) مرتين، وإتباعها بالنداء (Sir John) فاستبدلت بتكرار العبارة إيراد لفظتين قرينتين (binomial)

٦٢- "أيها الوغد !" فى الأصل فكاهة لفظية إذ إن صاحب الفندق يحول كلمة varlet الإنجليزية، والتى سبق استخدامها بالمعنى نفسه فى ١/ ٣/ ٩١، إلى كلمة إيطالية 'المسمع' فقط وهى (varletto) ولكن الكلمة الإيطالية الصحيحة هى (valletto) وتعنى التابع الخاص أو الحاجب دون تحقير، ومصدر الفكاهة أن صاحب الفندق يتظاهر بمعرفة اللغات الأجنبية.

٦٤ - ٦٥ "ألقوا بى من على ظهر أحدها" الواضح كما يقول كريك أنه كان يركب خلف أحدهم على ظهر حصان، وهو ما يسمى (riding pillion)، حتى يعود بالخيل إلى صاحب الفندق.

٦٦- ٦٧ "الدكتور فاوستوس" إشارة إلى مسرحية مارلو الشهيرة، حيث يستخدم فاوستوس السحر فى إنجاز بعض الخوارق، من بينها إلقاء رجل حاول اغتياله فى بركة موحلة، وهو ما حدث لباردولف.

٧٢- "ثلاثة من النصابين المحتالين" والأصل هو (three sorts of Cozen-Garmombles) هذه قراءة *الكوارتو التى يأخذ بها ملكيورى (فى آردن ٢٠٠٠) ولا تأخذ به أى طبعة سابقة أو لاحقة، بل تقول*

جميعها "ثلاثة من الألمان أولاد العم/ المحتالين" أى (three cozen - Germans) حيث توحى كلمة (cozen) بكلمة (cousin) وبالصفة (cozening) ويسهب محررو هذه الطبعات فى شرح التورية، ولكن المنطق الذى يستند إليه ملكيورى فى الأخذ بقراءة الكوارتو ورفض قراءة الفوليو مقنع، بغض النظر عن التزامى بهذه الطبعة، فالواقع أن الكلمة الغريبة ذات النطق الفكه (garmombles) تأتى على لسان إيڤانز الويلزى عن طريق التحريف إذ تتحول عبارة (German nobles) إلى (geremumble) وهو لفظ سباب استخدمه توماس ناش (Nashe) فى ذلك العصر، ومن ثم تحولت الكلمة الأخيرة إلى (Garmombles) التى تعتبر قلبًا لاسم (Mömpelgard)، الكونت الألمانى أو دوق ورتمبرج (Württemberg) الذى كان يطمح إلى الفوز بوسام الجارتر. وإذا قيل إن شيكسبير قد حذف هذه الكلمة من طبعة الفوليو لانتفاء دلالة 'المناسبة' التاريخية التى أتت بها، فإن هذه الدلالة مشكوك فى صحتها، ومئات الصفحات التى كُتبت عنها لا تقطع بوجودها، ولكن ذكر 'النصابين المحتالين' وفقًا للتفسير الذى أقدمه هنا يصب فى صُلب المسرحية، ويلمح من طرف خفى إلى أن صاحب الفندق الذى 'احتال' على إيڤانز وكايوس قد انضم إليه هذان اللذان احتالا بدورهما عليه فأصبحوا ثلاثة، أى تساووا فى الاحتيال، فى حين أن 'أولاد العم الألمان' لا تكاد تفيد هذا المعنى، رغم إيحائها بالاحتيال.

٧٣- "ردينج" (Reading) وينطق الاسم كما كتبته فى المتن لاشتقاقه من صفه (Red) (وكانت تسمى Redding يومًا ما) وهى مدينة تبعد عن وندسور غربًا بنحو ٢٦ كيلو مترًا، وتشتهر بالدراسات الزراعية وفيها الجامعة التى درست فيها (١٩٧١-١٩٧٥) للدكتوراه.

٧٣- "ميدنهيد" (Maidenhead) تقع على بعد نحو عشرة كيلومترات عن وندسور، ناحية الشمال الغربى، وقد أصبحت بلدة كبيرة.

٧٣- "كولبروك" (Colebrook) بلدة أصبحت تسمى (Colnbrook) وإن لم يتغير نطق الاسم، وهى تبعد عن وندسور بنحو سبعة كيلومترات.

٧٦- "تقع ضحية النصب والاحتيال" السخرية المريرة هنا يؤكدها قول إيڤانز إنه يقول له ذلك "بدافع الود والإخلاص" مذكرًا إياه بأنه صاحب 'المقالب' والسخرية من الناس، وهكذا دارت عليه الدوائر، وبذلك اكتمل ثأر كايوس وإيڤانز منه، وهو ما كانا قد وَعَدَا بتدبيره فى ٣/ ١/ ١٠٤ - ١١٢، وأكداه فى ٣/ ٣/ ٢٢٢- ٢٢٦.

٨٠- "حيرة ومعضلة شائكة" (Perplexity and doubtful dilemma) أشباه المترادفات التى يأتى بها صاحب الفندق لا تكاد تنتهى.

٨١- "أقسم" (By Gar) حذف شيكسبير القسم من طبعة الفوليو، وهو ما تفعله جميع الطبعات باستثناء آردن ٢٠٠٠ التى أعتمد عليها، وإن كنت قد حذفتُ أيضًا ذكر لفظ الجلالة هنا.

٩٤- " أنكسر من الذل وأغدو مثل الكمثرى المجففة" فى الأصل استعارة 'مختلطة' :

(as crest-fallen as a dried pear)

ومعنى الاستعارة 'المختلطة' (mixed metaphor) الجمع فى التشبيه بين شيئين لا يجتمعان، فالجزء الأول من الأصل الإنجليزى يعنى حرفيًا "مُنَكَّسَ العُرْف" وهو ما يتضمن التشبيه بالديك الذى ينهزم أمام ديك أقوى، والجزء الثانى (الكمثرى التى جَفَّتْ فَذَبُلَتْ وتغضنت) لا علاقة له بالجزء الأول، ففصلت فى الترجمة بين الصورتين بدلاً من أقول "منكس العرف مثل الكمثرى المجففة" (أى بحذف 'أغدو') وسندى فى ذلك تفسير كريك للصورة الأولى على أنها مجاز ميت يطلق على أى مهزوم 'منكسر' أو مرهق منهك كالحصان فى يوليوس قيصر (٤/ ٢/ ٢٧) (انظر الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩١).

٩٤ - ٩٥ "منذ أن اعتدت الغش فى لعب الورق" الأصل. (since I foreswore myself at primero)

والمعنى الحرفى هو 'منذ اعتدت الحنث باليمين فى لعبة البريميرو (Primero)، وهى من ألعاب الورق' . ولما كانت هذه اللعبة غير مألوفة للقارئ العربى لم أشأ تخصيص نوع اللعبة، وأما الحنث باليمين فلا يفيد أكثر من الغش، وبهذا المعنى اكتفيت.

٩٥- "ليت عمرى يطول حتى أتوب" : هذا هو ما تقتصر عليه طبعة الفوليو، ولكننى أضفت بين قوسين عبارة (وأصلى طالبًا الغفران) الواردة فى طبعة الكوارتو، فهى التى توضح مقصد فولسطاف.

٩٩- كان هذا التعبير مفضلاً لدى شيكسبير، وأما الشيطان وأمه فانظر الحاشية على ١/ ١/ ١٣٨ أعلاه.

١٠٠ - ١٠١ "لا يطيقها خبث الطبيعة البشرية المتقلبة الأهواء" الأصل

(more than the villainous inconstancy of man's disposition can bear.)

والشراح لا يقدمون تفسيراً لهذا التعبير المعقد عند فولسطاف، وقد تعمدت ترجمته ترجمة حرفية

لإظهار تعقيد لغته التى تنم عن فكر مضطرب مقلقل، ويبدو أنه يعنى أنه على تميزه بكل ما تهيئه الطبيعة البشرية من قدرة على التلوُّنِ والتكيُّفِ، بما فى هذا من 'خبث' ، فإنه لم يستطع تحمل ما حدث له أو التكيُّفَ معه.

١٠٣- ١٠٤ "ضُرِبَتْ حتى ازْرَقَّ جَسَدُها واخْضَرّ" فى الأصل (beaten black and blue) ونحن نشير إلى الضرب الذى يحدث كدمات بأنه تسبب فى إحداث بقع خضراء وزرقاء، لا سوداء، وتعبير (to have a black eye) يقابل عندنا "اخضرت عينه" ، كما فى قصة ضرب الشاعر لبيد حين ضُرِب لأنه أغضب المسلمين بقوله "وكل نعيم لا محالة زائل" (سيرة ابن هشام).

١٠٦- "كل ألوان قوس قزح" تعبير اصطلاحى والأصل (all the colours of the rainbow).

١١١- "الحيامة الخشبية" كانت تتكون من لوحٍ فيه فتحة تدخل فيها رأس المجرم، وفتحتان لليدين، بحيث تمتنع حركته، ويعرض على الجمهور فى مكان عام لفترة زمنية محددة.

١١٩- "تعاندكما الأقدار" الأصل (you are so crossed) يقول ملكيورى إن فى هذا إشارة إلى الحبيبين اللذين "تعاندهما الطوالع" (star-crossed lovers) فى برولوج مسرحية روميو وجوليت، وكانت المسرحية قد اكتسبت شهرة عريضة آنذاك، ولكن كلمة (cross) تحمل معنى معاندة القدر فى اللغة، فمعجم أكسفورد الكبير يشير إلى هذا المعنى (*OED* cross *v.* 14) والكلمة ترد فى رد هيرميا على ليساندر فى حلم ليلة صيف (١/ ١/ ١٣٤ - ١٣٦) بهذا المعنى أيضًا.

المشهد السادس

هذا مشهد منظوم آخر، باستثناء عبارتين يقولهما صاحب الفندق. ويتفاوت الشراح فى تفسير لجوء شيكسبير إلى النظم هنا، فهل يقصد به الإشارة إلى رفعة المكانة الاجتماعية للعاشق فنتون، أم أن المشهد 'شذرة' من شذرات عمل غنائى قديم (ماصك ؟) كان شيكسبير قد كتبه ثم عدل عنه وأخذ منه ما يتفق مع الموقف فى هذه المسرحية؟ والمنظر هو أيضًا فندق الجارتر، كما كان فى المشهد السابق.

٥- "فوق تكاليفك" الأصل (more than your loss) والمعنى المعتاد فى شيكسبير هو ما أتيتُ به، ولكن ملكيورى يقول إنه قد يعنى - إلى جانب هذا المعنى - 'فوق خسارتك بسبب فقدان الخيل' ، وهذا بعيد الاحتمال، لأن فنتون لا شأن له بأحبولة الخيل، وهى غامضة وغير جوهرية فى الحدث

على أية حال، ولكنه مثل أبناء طبقته يتفاخر بما سوف يؤول إليه حين يتزوج آن بيدج، ويعتبر الزواج – رغم تصريحه لفتاته بحبه لها – مصدر 'خير' يصلح به حاله، ولهذا فهو على استعداد لدفع 'تكاليف' الزواج التى تعتبر استثمارًا ناجحًا.

٢٠– "مليكة كل الجان" يقول ملكيـورى إن هذه الإشارة إلى قيـام آن بدور ملكة الجان رغم أن السـيدة كويكلى هى التى تقوم به فى الواقع تؤكد أن المشهد كان جزءًا من عمل غنائى سابق.

٤٥– هذا السطر يقوله صاحب الفندق منظومًا. وقد غيرت البحر فيه للدلالة على تغيير النبرات.

حواشى الفصل الخامس

المشهد الأول

حذف شيكسبير هذا المشهد من طبعة الكوارتو (مثلما حذف المشاهد الثلاثة التالية) وهو يمثل استمرارًا للحدث فى المشهدين السابقين، إذ نرى أن السيدة كويكلى قد انتهت من توصيل رسالتها إلى فولسطاف، ونزلت معه إلى الطابق الأرضى حيث يودعها.

٢- "المرة الثالثة" الفكرة مبنية على المثل الشائع "فى المرة الثالثة تعويض عن كل شىء" وهو بالانجليزية (the third time pays for all)

ويقابل لدينا التعبير العامى "التالتة تابتة" .

٣- "الرب يبارك الأرقام الفردية" تعبير مبنى على مثل شائع آخر وهو "الحظ حليف الأرقام الفردية" (There is luck in odd numbers)

٥- "سآتيك بسلسلة" انظر الحاشية على ٤/ ٤/ ٣١ - ٣٢، ولكن طبعة الفوليو لا تنص فى الإرشادات المسرحية على أن فولسطاف يهز سلسلة فى يده أثناء قيامه بدور الصياد هيرن.

٦ -٧ بعد مضاهاة الشروح فى الطبعات السبع المختلفة لم أجد خيرًا من هذه الصيغة للتعبير عما يعنيه فولسطاف، ومصدر الخلاف كلمة (mince) فالأصل فيها (تاريخيًّا وحِسيًّا) هو 'القطع' ، أو 'التقطيع' ، ولكن ذلك المعنى انتقل إلى معانٍ مجازية كثيرة، أهمها، إلى جانب المعنى الحسىّ الشائع لفرم اللحم مثلاً (أو الفواكه المحفوظة التى تستخدم فى الحشو) هو 'التخفيف' من أى شىء (باللف والدوران فى الحديث)، أو 'التلطيف' ، ومنه يأتى معنى الاستهزاء، وثانى تلك المعانى هو التباهى، استنادًا إلى المعنى الحسىّ الذى يفيد التبختر فى السير، وثالثها 'النمنمة' فى القول، استنادًا إلى المعنى الحسى الذى يفيد السير بخطىً قصيرة سريعة، ونحن نجد فى تاجر البندقية مثلاً أن بورشيا تقول:

(I shall)
Speak between the change of man and boy
With a reed voice, and turn my two minicing steps
Into a manly stride.

III. iv. 66-68

وسَيَصْدَحُ صَوْتِى مثلَ اليَافِعِ فى
أنْغَامِ النَّاىِ وأمَّا خُطُوَاتِى الميَّاسَةُ فَستُصْبِحُ
خَطْوَ رزينٍ ثابتْ!

(انظر الترجمة العربية، القاهرة ١٩٨٨، ٢٠٠٢)

أى إن الكلمة هنا تشير إلى الخطو بثبات، وهو ما يفيد الثقة، ومن ثم التفاؤل، كما يجد الشراح فى الكلمة إشارة إلى السرعة، ولذلك أتيت بالمعنيين جميعًا. وداڤيد كرين يقول إن المقصود هو "لقد عاود الحظ ابتسامه لنا، فلتسيرى بتباهٍ أثناء انفلاتك من عندى (والنبرة تتضمن استهزاءً غير خبيث)" . ولكننى ترجمت الدلالة التى فهمتها وحسب دون محاولة التأويل.

١٢- "أمس" : هذه الكلمة خطأ واضح إذ كانت مقابلة فولسطاف لزوجة قد حدد لها صباح اليوم نفسه.

٢١- "جُلْيَاتُ نفسه برمحه النحاسى الذى يشبه نول النساج" : 'جليات' هو جالوت فى تراثنا العربى، والاسم يرد فى القرآن ثلاث مرات فى قصة داود عليه السلام، ولكن الصورة ليست عربية أو إسلامية، بل هى مستمدة من الكتاب المقدس، وفى تحويلها عن طبيعتها تزييف لها، إذ ترد بالشكل التالى فى **صموئيل الأول** "رجل يدعى جليات.. وقد لف ساقيه بصفائح من نحاس، كما تدلى رمح نحاسى من كتفيه، وكانت قناة رمحه شبيهة بنول النساجين" (١٧/ ٤/، ٦ - ٧). وقد دفعنى إلى الاستمساك بالصورة الأصلية أيضًا إصرار فولسطاف على إظهار ما يقتبسه من الكتاب المقدس، وإن كان هذه المرة من **سفر أيوب**. انظر الحاشية التالية.

٢٢ - ٢٣ "كر الحياة أسرع من وشيعة النول !" الصورة من **سفر أيوب** "أيامى أسرع من وشيعة النساجين، تتلاشى من غير رجاء!" (٧/ ٦). واختيار شيكسبير لهذه الصورة المقترنة باليأس له دلالته، فهو يشبه نفسه ضمنًا بأيوب عليه السلام (ويالّلعجب!) ويتصور أن 'معاناته' فى طلب الإثم تشبه صبر نبى الله أيوب!

٢٤- كان 'نتف' ريشة من إوزة حية يعتبر آنذاك من المآثر التى يتفاخر بها الصبيان، وإن كانت ممنوعة ويعاقب عليها بالضرب، مثل الهروب من المدرسة، واللعب بالنحلة الخشبية الدوارة (أى الخُذْرُوف).

المشهد الثانى

المنظر على مشارف غابة وندسور، والوقت فى نحو العاشرة مساءً (انظر السطر ١٠).

١- "خندق القلعة" . أى الخندق المجاور للغابة.

٥- "كلمة السر" (nay-word) وهى توازى (password) اليوم. انظر الحاشية على ٢/ ٢/ ١١٩.

٦ - ٧ "هُسْ. . هُس" الأصل هو "أهمس لها mum فتقول لى budget" والكلمتان جـزءان من كلمة واحدة هى (mumbudget) وكانت اسمًا للعبة من لعب الأطفال تتطلب الصمت. ويقول المعجم إن تعبير "يلعب لعبة الصمت (To play mumbudget) كان شـائعًا منذ ١٥٥٩. انظر ٥/ ٥/ ١٩٤ - ١٩٥.

١٢- "الشيطان، وسوف نعـرفه بقرنيه" إشارة إلى فـولسطاف بعد تعديل المـثل السائر: "يُعرف الشيطان بقرنيه" .

المشهد الثالث

١٠ - ١١ "التعنيف ساعة أفـضل من شقاء كل ساعة" : اعتمدت فى الترجـمة على تفسير **أوليڤر** الذى يقول إن الصياغة تعديل للمثل الذى يقابل لدينا "تعب ساعة ولا كل ساعة" .

١٢- "العفريت الويلزى" (Welsh devil) اعتمدت فى التفسير على **داڤيد** كرين (نيوكيمبريدج ١٩٩٧) وهو يقول إن المقصود "المشاغب" لا الشيطان.

١٥- "أخفوا" بمعنى غطوها بستار من نوع ما.

٢١- ٢٢ البيت المـوزون المقفى يـتضمن مـا يسميـه النقاد 'الدرس الأخلاقى للقـصة' (ملكيـورى) مثل السطور الأربعة ٤/ ٢/ ٩٩-١٠٢، والمتحـدث هنا وهناك هو زوجة پيدج باعتبارها الزوجة الحـصيفة التى تمـثل نقيـض موقف زوجـة فورد التى تُقْدِمُ عـلى المخـاطرة (انظر المقدمة) بتدبير الـمقالب لفوْلسـطاف، مدفوعة برغبتها فى السخرية من زوجها حتى يقلع عن الغيرة.

المشهد الرابع

المنظر بالقرب مـن حفرة قطع الأخشـاب (٤/ ٤/ ٥٢)، والوقت بعد المنظر الســابق بنحو ساعـتين، على نحـو مـا يُفـهم من ٥/ ٢/ ١٠. وتنكر إيڤانز فى صـورة جَدْى، على نحو مـا تقول الإرشـادات

المسرحـية التالية للسطر ٥/ ٥/ ٣٦ غير مؤكد، ومن العسير القطع فى طابع تنكره، ولذلك فللمخرج أن يختار له التنكر الذى يحلو له.

٢- "الحفرة" (pit) المقصود هو الخندق، ولكن كريك (أوكسفورد ١٩٩٠) يقول إن الكلمة الإنجليزية كانت تعنى ما تعنيه 'الهاوية' بالعربية التراثية، ومن ثم نار الجحيم، ولما كان قد أشير إلى إيڤانز بتعبير 'الشيطان' ('العفريت' عندى فى ٥/ ٣/ ١٢) فمن المحتمل أن شيكسبير يقصد تورية 'خفية' . وقد التزمت بالنص دون الإيحاء بما يقوله كريك، فهو تأويل وحسب.

٣- "كلمة السر" (Watchword) المقصود الإشارة المتفق عليها.

المشهد الخامس

المنظر حول شجرة البلوط التى يرتادها الصياد هيرن، والوقت منتصف الليل.

٣ - ١٠ يُذَكِّر فولسطاف الجمهور بأشهر أسطورتين تحكيان اغتصاب چوپيتر لنساء من بنى البشر، إذ تنكر فى صورة ثور أبيض حتى يقنع يوروپا (Europa) ابنة أجينور (Agenor) ملك فينيقيا (Phoenicia) بالركوب على ظهره، فلما ركبت حملها إلى جزيرة كريت واغتصبها هناك، كما تنكر فى صورة طائر التِّمّ (وهو ما يسمى خطأ البجع) وبالعامية الإوز العراقى) حتى يتمكن من اغتصاب ليدا (Leda) زوجة تينداروس (Tyndarus) ملك اسبرطة.

٤ - ٥ "فأنبت الحب قرنين فى رأسك" يقول فولسطاف إن القرنين هنا يرمزان للطاقة الجنسية لا للديوث، أى إنهما مثل قرون الوعول والأيائل.

٥- "تحيل الحيوان بشرًا والبشر حيوانًا" يقول كريك إن المقصود هو الغباء والذكاء، ولكن لماذا لا يكون المقصود الشهوة الحيوانية والعقل البشرى؟

٨- "الإوزة" طائر مشهور بالغباء والحمق. يقول دينت (Dent) فى كتابه المشار إليه عن لغة الأمثال فى شيكسبير إن هارت فى طبعة آردن الأولى ١٩٠٤ يستشهد بما جاء فى مسرحية چون ليلى (Lyly) وعنوانها ميداس (١٥٩٢) للتدليل على أن شيكسبير كان يقصد المثل الذى يقول "كل إوَزِّه من طيور التم" (All his geese are swans) بمعنى "إنه لا يتصنع الحمق إلا كى ينال محبوبته" ، وأظن أن المثل قريب من معنى فولسطاف.

٩- "وما أعظم إثمها يا چوڤ" (O Jove, a beastly fault !) لم أستطع ترجمة التورية، ففولسطاف

يتلاعب بكلمة حيوان فى العبارة السابقة ويأتى بصفة لا تعنى الحيوان على الإطلاق، ولكنها تعنى الفظ أو غليظ القلب، ولم أجد بعد أن وازيت (fault) بالإثم أقرب من 'أعظم' للصفة المؤكِّدة (intensifier).

١٠- يكرر فولسطاف ما فعله فى العبارات السابقة، "ما أكبرها من خطيئة يا جوبيترا!" (Jove, a foul fault!) إذ يقصد التورية الناجمة من الجناس بين (foul) أى أثيم أو خبيث، وبين (fowl) التى تعنى الطائر، والطريف أن طبعة الفوليو تطبع الكلمة بالهجاء الأخير، ولكن السامع، رغم الهجاء الحديث، لابد أن يدرك التورية. ولما عجزت عن إبرازها فى الترجمة عالجتها معالجتى للتورية السابقة (انظر الحاشية ٩ أعلاه).

١٤- "موسم التلاقح" (rut-time) للحيوانات مواعيد محددة للتلاقح، ونسميها الآن 'موسم التلاقح' (mating season) إذ لا تسمح الأنثى للذكر بأن يقربها إلا إذا كانت مستعدة للحمل (in season) ولما كانت صور فولسطاف مستمدة من عالم الحيوان (والغزلان خصوصًا) كان من الطبيعى أن يستخدم هذه المصطلحات.

١٤- ١٥ "انصهر شحمى فخرج فى بولى" الأصل (piss my tallow) المعروف عن الظباء كثرة التبول فى موسم التلاقح، ويستغل فولسطاف هذه الحقيقة فى إنشاء صورة جديدة خاصة به.

١٦- "يا غزالى" (my deer) تورية فى الكلمة إذا اختلف هجاؤها (dear) أى يا عزيزى.

١٧- "ظبيتى ذات الذيل الأسود!" الأصل (My doe with the black scut !) والمقصود أن شعرها أسود، ولكن الشراح يأتون بتأويل 'خارج' لا يهمنا.

١٧- "البطاطا الحلوة" كان المعتقد أن أكل البطاطا الحلوة يقوى الشهوة.

١٨- "موال جرين سليفز" انظر الحاشية على ٢/ ١/ ٥٥.

٢٠ - ٢١ "بين أحضانك" لا يدرك فولسطاف فى الظلام الدامس أنها بصحبة زوجة پيدج، وطبعتا أوكسفورد وكيمبريدج (١٩٩٠ و١٩٩٧) تضيفان أنه يحتضنها، ولكن آردن ٢٠٠٠ تخلو من هذا الإرشاد المسرحى.

٢٤ - ٢٦ لاحظ سرعة بديهة فولسطاف، وكيف حوّل الورطة التى وجد نفسه فيها إلى مناسبة للتفكه.

٢٤- "الظبى المسروق" كان اصطياد غزال من أرض الغير يعد سرقة، وكان الصائدون يسرعون بتقسيم

الغزال حتى لا يُكْتَشَفَ أَمْرُهُمْ، والصورة إذن مركبة، إذ يتحول فيها فولسطاف من هيرن الصياد إلى غزال! ولاحظ كيف يعلق على أسلوب التقسيم بالتساؤل عن إجادته دور الصياد.

٢٨ - ٢٩ لاحظ قدرة فولسطاف على تعديل "بين أحضانك" إلى "أفتح لكما أحضانى" !

٣٠- "يا خبر!" (Alas !) لم أجد خيراً من الكلمة العامية لنقل المعنى.

٣٥- **الإرشادات المسرحية**: انظر الحاشية على (٥/ ٤/ الإرشادات) بخصوص أسلوب تنكر إيڤانز. وأما وجود پيستول هنا فأمر عجيب، فطبعة الكوارتو لا تنص على وجوده، ولكنه موجود فى طبعة الفوليو، وقد حصلت على الصورة الأصلية لهذه الطبعة التى حررها نيل فريمان (Neil Freeman) عام ٢٠٠١، فى سلسلة بعنوان (Applause First Folio Edition) ويبدو أن شيكسبير أضاف اسم پيستول فى مراجعته للنص ما دام إيڤانز، حسبما يقول فريمان، مشغولاً بتدريب الأطفال على دور الجنيات، ولابد لأحد الأشخاص من إلقاء الأبيات من ٤٢ - ٤٦ ولكن فريمان يقول إن بعض المحررين يفضلون قيام إيڤانز بدور پيستول الذى غاب عن الحدث طويلاً. ويبرر ملكيورى وجود پيستول بأن شيكسبير استعان به ليمثل دوراً كان موجوداً فى صورة مبكرة من صور **الماصك** الخاص باحتفال الجارتر، وانظر **المقدمة**.

٣٩- "يا أيتام" المقصود أن الجنيات لَسْنَ من بنات البشر.

٣٩- "ورثن مهام الأقدار المكتوبة" أى ورثن واجب تنفيذ ما تقضى به الأقدار.

٤١- "منادى الجن" (Crier Hobgoblin) كانت مهمة الجنى الذى يشار إليه باسم (Hobgoblin) تتضمن توصيل الرسائل وحمل البشائر والمناداة على غيره، وكان يطلق عليه أحيانًا (بَكْ) أو (روبين جودفلو) (Robin Goodfellow) (Puck) وعندئذ كان يقوم بالألاعيب وتدبير 'المقالب' للبشر، على نحو ما يفعل فى **حلم ليلة صيف**. وأما كلمة (crier) فكانت تشير إلى منادى البلدة أو القرية (ولا تزال).

٤٣- "جُنْدُبَةٌ" فى الأصل (cricket) وهو اسم الجنية، أى إنها كانت أنثى الجندب.

٤٥- "اقْرِصْنَ" كانت الجنيات تعاقب المهملين والمهملات بالقرص.

٤٥- "التوت الأزرق" فى الأصل (bilberry) وهو المعروف فى سكوتلنده باسم (blaeberry) وفى أمريكا الشمالية باسم (blueberry) والواضح أن الكلمات مترادفة.

٤٦- "فمليكتنا المشرقة" (our radiant queen) المقصود ملكة الجان، ولكن الإشارة المضمرة إلى الملكة إليزابيث واضحة.

٤٧ - ٤٨ السطران الموزونان المقفيان اللذان يعبر فيهما فولسطاف عن هذه الفكرة القديمة (التى تنذر من يدخل عالم الجن بقرب وفاته) قد يكونان من بقايا الماصك القديم، وانظر المقدمة.

٤٩- "خرزة" (Bead) اسم الجنية وهو اسم يفيد ضآلة حجمها.

٥٧ - ٧٣ مباركة ملكة الجان للقصر وسكانه تذكرنا بمباركة أوبرون (Oberon) ملك الجان فى حلم ليلة صيف لقصر الدوق ثيسيوس (Theseus) (٥/ ١/ ٤٠١ - ٤٢٠) وانظر الترجمة العربية، القاهرة، ١٩٩٠.

٦٠- الإشارة إلى الملكة اليزابيث "صاحبة" قصر وندسور، والتى "تسكن" فيه.

٦١- "مقاعد الشرف فى القلعة" : (several chairs of Order) كان عددها أربعة وعشرين مقعداً، وكانت مخصصة للمغنين فى جوقة كنيسة سانت چورچ فى قلعة وندسور، ويمثل كل مقعد "رتبة الشرف" أى رتبة الحصول على وسام الجارتر.

٦٣- كانت درع النبالة الخاصة بكل فارس ملصقة أو مرسومة على ظهر مقعده، إلى جانب بيارق أخرى مستقلة تزين "الخوذة" فوق الكرسى.

٦٧- "وتحلقن كدائرة وسام الجارتر فى حلقة جن" أى إن ملكة الجان تأمر أتباعها بأن يُحاكين "حلقة الجارتر" (Garter compass) بدائرة (ring) يرسمنها على الأرض، والمقصود بحلقة الجارتر التفاف الشريط حول الساق، وبدائرة الجن تلك الحلقات الزاهية الخضرة على الأرض التى كان الناس ينسبون نضرتها إلى الجن، وتسمى حلقات الجن (fairy rings)

٦٩- "العار على من يقصدنا بأذى" يقول الشراح إن الصيغة الفرنسية 'القديمة' (أى باللهجة الفرنسية المهجورة) أصبحت من الأمثال السائرة، وإن الذى اختارها هو إدوارد الثالث مؤسس وسام الجارتر فى عام ١٣٤٤، وكان ذلك، فيما يروى، عندما شاهده بعض رجال القصر ينحنى لالتقاط رباط ساق إحدى السيدات بعد سقوطه أثناء الرقص، وعلقوا على ذلك تعليقات ساخرة. والعبارة الفرنسية يمكن تفسيرها تفسيراً آخر، وانظر المقدمة (والعبارة هى *Honi soit qui mal y pense*).

٨١- ٨٢ يقول النقاد إن شيكسبير أضاف هذين السطرين بالنثر فيما بعد، فهما منثوران ويقاطعان انطلاق النظم المقفى، فالسطر السابق ينتهى 'بالأهطل' واللاحق 'بالأول' .

٨٢- "قطعة جبن" الفكاهة المعهودة للسخرية من حب أهل ويلز للجبن.

٨٩- "أصبعه الخشبى" فى الأصل (wood) فقط والمقصود أصبع فولسطاف.

٩٣ - ٩٨ يغير شيكسبير من أطوال الأبيات فحاكيته فى الترجمة.

١٠١ - ١٠٢ يغير شيكسبير البحر الشعرى فغيرت البحر عندى.

١٠٩ - "يا سيد بروك" يحاكى فورد لهجة وحديث فولسطاف إليه عندما كان فورد متنكراً فى شخصية بروك، فى ٢/٢/١٤٦ - ٢٧١، و٣/٥/٥٧ - ١٢٨، و٥/١/٩ - ٢٩.

١١١- "وغدا! وغد ديوث" هذه هى الأوصاف التى أطلقها فولسطاف على فورد من قبل.

١١٦- "لم نستطع أن نلتقى" فى الأصل (meet) والمعنى هو المضاجعة (OED meet *v.* 11e) ولكننى أتيت باللفظ الذى يتضمن التلطف فى التعبير.

١١٧- "ظبيى العزيز" التورية المعهودة فى (deer) وأتيت فى الترجمة بالمعنيين.

١١٩ - ١٢٠ "حمار" و"ثور" كان الوصف بهذا وذاك شائعًا فى شيكسبير، ولكن إضافة الثور مهمة لأن له قرنين.

١٢٤- "تنطلى علىّ" لم أجد هذا الفعل (فعل المطاوعة من طلى) فى المعاجم العربية، ولكن المادة اللغوية التى يقدمها **لسان العرب** تسمح باشتقاقه بمعنى يحلو أو يحسن (إذا اقتصرنا على الدلالة القديمة) وتسمح بقبول التركيب الاصطلاحى (مع حرف الجر) بالمعنى الجديد، وهو "يبدو مُصَدَّقًا أو قابلاً للتصديق" ، وهو ولا شك معنى مُوَلَّدٌ من المعنى القديم.

١٢٤- "تنطلى علىّ فصدقتها حقا" الأصل: (drove - (it).. into a received belief)

١٢٥- "على الرغم من منافاتها للعقل والمنطق" الأصل

(in despite of the teeth of all rhyme and reason)

يجمع فولسطاف هنا بين تعبيرين اصطلاحيين، أحدهما: (In spite of one's teeth)

التى تقابل لدينا "رغم أنف كذا.." ، والآخر هو: (To have neither rhyme nor reason)

أى دون سبب منطقى أو عقلانى. والجمع بين التعبيرين فى صياغة واحدة يضفى مذاقًا خاصًا على لغة فولسطاف.

١٢٦- "أضحوكة" فى الأصل: (Jack-a-Lent) والمعنى الحرفى الدقيق 'الدمية' (وقد ترجمتها بالأراجوز فى ٣/ ٣/ ٢٣) ولكن الأصل التاريخى ربما يكون المقصود هنا لا المعنى المجازى الشائع، إذ كانت تلك الدمية تاريخيًا صنمًا من حجر يرجمه الناس أثناء فترة الصوم الكبير (Lent). وعلى هذا يكون من وراء المعنى الظاهر الذى يجمع الشراح على أنه (laughing-stock) وهو ما أخذت به، معنى آخر ألمحت إليه فى 'يتندر بها الناس' استكمالاً للصورة.

١٢٨ - ١٢٩ عندما يتخلى إيفانز عن تنكره ويسقط قناعه يعود إلى خصائصه اللغوية الفريدة، نحواً ونطقًا، ومحاكاتها عسيرة بالعربية كما ذكرت فى المقدمة، ولما كان من المحال فى نظر فورد أن يتكلم إيفانز لغة إنجليزية سليمة يقول ما يقوله فى ١٣٢ - ١٣٣.

١٣٤- انظر قول فولسطاف السابق "لنزعت مخى من رأسى ودهنته بالزبد" فى ٣/ ٥/ ٦ وانظر الحاشية على ذلك السطر.

١٤٥- لاحظ بناء الجملة المركبة الطويلة التى تقولها زوجة بيدج، وعدد كلماتها بالإنجليزية ٣٩، وبالعربية ٢٦، وقد تعمدت محاكاة البناء بدلاً من التقسيم، كما تفعل فى ترجمة النثر العلمى، لأن زوجة بيدج تمثل 'المرأة الجديدة' التى يمنحها شيكسبير طاقة لغوية كبيرة، فهى التى تنشد الشعر، وتشارك الرجلين فى الحوار التالى سخريتهما من فولسطاف (لا زوجة فورد).

١٥٣- "يقذف بالباطل مثل إبليس" يقول شاهين إن إبليس 'قذف بالباطل' حين أخبر حواء (سفر التكوين ٣/ ٤-٥) أنها لو أكلت هى وآدم من ثمر الشجرة المحرمة "فلن يموتا" بل سوف يصبحان "مثل" الله، ولكن المعروف عمومًا أن إبليس أبو الأكاذيب كلها.

١٥٤- "فى فقر أيوب" كانت الإشارة إلى الكتاب المقدس قد تحولت عند شيكسبير إلى مثل سائر، إذ يقول فولسطاف "إننى فى فقر أيوب" فى حديثه مع قاضى القضاة فى هنرى الرابع ٢ (١/ ٢/ ١٢٦).

١٥٥- "وخطّاء كزوجة أيوب" : فى الكتاب المقدس تقول زوجة أيوب لزوجها "أما زلت معتصمًا بكمالك؟ جَدِّفْ على الله ومُتْ" (سفر أيوب ٢/ ٩).

١٥٧- "النبيذ الويلزى" (metheglin) كان يصنع بتخمير عسل النحل وتضاف إليه بهارات معينة، وليس له مقابل بالعربية فاكتفيت بوصفه.

١٦٠- "إنى أحس بالمذلة" الأصل (I am dejected) وهذا هو المعنى الشيكسبيرى هنا.

١٦٠ - ١٦١ - "الأقمشة الويلزية الخشنة" الأصل (Welsh flannel) وإغراء ترجمة الكلمة بالفانلة العربية أو العامية إغراء شديد، ولكن الصحيح أن (flannel) اسم نسيج صوفى، والكلمة أصلها ويلزى (gwlanen) (تنطق جولانن) من (gwlan) أى الصوف، وقد يتحول معنى النسيج إلى القطن بإضافة الصفة (cotton flannel)، وله مثل صاحبه ملمس أزغب، يشبه الكستور المصرى، وإذا جمعت الاسم (flannels) أصبح معناها إما السراويل المصنوعة من هذا القماش أو الملابس الداخلية الصوفية الثقيلة! وهذه كلها معان حديثة.

١٧١- "يشكك الأطباء فى هذا!" (Doctors doubt that) كان من الأفضل أن آتى بالمعنى المقصود وحسب، ألا وهو "هذا رأى من آراء !" أو "لا إجماع على هذا !" ولكننى أتيت بالترجمة الحرفية لأن زوجة پيدج تشير من طرف خفى إلى الطبيب كايوس، والمعنى المضمر لديها هو أن "الطبيب الذى اخترتُه زوجًا لابنتى لديه الخبر اليقين" ، وأما المثل السائر الذى تستند إليه فى صياغة عبارتها فهو "هذا رأى طبيب واحد فحسب" أى (That is but one doctor's opinion)

١٧٤- "يا صهرى پيدج !" الواضح أن پيدج أبعد ما يكون عن مصاهرة سلندر!

١٧٥- "يا زوج ابنتى" يواصل پيدج الإشارة إلى التدبير الذى ندرك فشله دون أن يدرى.

١٧٦ - " مقاطعة جلوسترشير" فى هذا تذكير للجمهور أنه وعمه يزوران وندسور فقط، ما داما من جلوسترشير.

١٨٥- "فليقبض الله روحى!" هذه صورة مقابلة، من الزاوية الثقافية، للصورة الإنجليزية وهى (would I might never stir) أى أدعو الله أن يسلبنى الحركة إلى الأبد!

١٨٦- "غلام سائس خيل البريد" (a postmaster's boy) والسائس هو الذى يشرف على خيول البريد (post-horses).

١٨٧- يقصد پيدج ما أتيت به فى الترجمة، ولكن سلندر يتصور أنه يقصد أنه أخطأ ولم يصطحب الشخص المطلوب. وهذا يتعذر إظهاره فى الترجمة.

١٩٠- المعنى الأصلى يتضمن معنى خارجًا لم آت به وفضلت الصياغة 'المحايدة' ، والمعنى الخارج

واضح لكل من يسمع الحوار الأصلى (I would not have had him) وتفسيرى المحايد يفترض تقدير وجود (for a wife) محذوفة فى آخر الجملة.

١٩٤ - ١٩٥ "قلت لها 'هس' ..." انظر ٥/٢/٥-١٠ والحاشية.

١٩٦- بعد هذا السطر ينص كريك في طبعة أوكسفورد (١٩٩٠) على خروج سلندر، ويوافقه كرين فى طبعة نيوكيمبريدج (١٩٩٧) ولكن سلندر يظل على المسرح فى جميع الطبعات الأخرى القديمة والحديثة، ويشرح ملكيورى الأمر قائلاً "لا لزوم لهذا فيما يبدو، ولنا أن نتصور بقاء سلندر، وكايوس من بعده على المسرح، وإن التزما الصمت وبدا عليهما الانكسار، حتى نهاية المسرحية، ولو لم يكن ثَمَّ سبب سوى ملء المسرح فى غياب كويكلى وشالو وصاحب الفندق" (ص ٢٨٩).

٢٠٢- خلافًا لسلندر الذى يكتشف الصبى المتنكر فى زى امرأة قبل عقد القران، يستكمل كايوس مراسم عقد القران على الغلام قبل اكتشاف الحقيقة.

٢٠٣ - "إنه غلام لا آن بيدج !" الأصل (A boy it is not Anne Page) وهذا هو النص فى طبعة الفوليو التى يحافظ عليها ملكيورى، والطبعات الأخرى تفصل بين كلمة (boy) والجملة التالية، إما بنقطة أو بفاصلة منقوطة، وبعض هذه الطبعات تقدم علامات فصل ووصل مختلفة تمامًا عن طبعة الفوليو، ولكننى أرى أن صيغة الفوليو لا تحتاج لتصحيح، والتركيب ليس "غريبًا" كما يقول ملكيورى الذى يفسر العبارة قائلاً إن كايوس يقول "آن بيدج ليست غلامًا" .

٢٠٦ - جميع الطبعات باستثناء آردن (٢٠٠٠) تنص على خروج كايوس بعد هذا السطر، ولكننا ما دمنا سمحنا لسلندر بالبقاء فيجب أن نسمح ببقاء كايوس أيضًا، وحجة كرين فى إخراج سلندر هى أن كايوس يخرج هنا، أى إن للمخرج إما أن يستبقى الاثنين أو يجعلهما يخرجان.

٢٠٨ - ٢٤٠ بقية المشهد بالنظم الخالى من القافية، باستثناء قافية أو قافيتين.

٢٢٦ - ٢٢٧ فى هذين السطرين الموزونين المقفيين يستعير فورد من زوجة بيدج مهمة الإفصاح عن 'الدرس الأخلاقى" للمسرحية.

٢٢٨- ٢٢٩ لاحظ أن فولسطاف يواصل استلهام صورة صيد الغزلان بالسهام، وهو يقول ما يقوله نثرًا لكن الإيقاع المنظوم واضح.

٢٣١ - "ما لا يمكننا أن نتفاداه علينا أن نرضى به" الأصل يقول

(what cannot be eschewed must be embraced)

وهو تعديل للمثل السّائر الذى أتيت به (what cannot be cured must be endured)

٢٣٢- ينهى فولسطاف كلامه فى المسرحية بالتعبير عن مبدأ يؤمن شخصيًا به، وهو أن الصياد لا يميز بين طريدة وأخرى، ولكنه يستعير له صيغة 'محبوكة' من الأمثال السائرة.

٢٣٤ - "فليسعدك الله" تحذف طبعة الفوليو اسم الجلالة وتأتى بالسماء فى مكانه، كما هو الحال فى السطر ٢٣٠ عاليه (أسعدك الله) تطبيقًا لقانون تحاشى ذكر الله على المسرح الصادر عام ١٦٠٦ والذى سبقت الإشارة إليه.

٢٣٩ - ٢٤٠ تنتهى المسرحية، كما هو معتاد، بسطرين موزونين مقفيين.

زوجات مرحات

النص الكامل الذى قـدمه مسـرح الطليعـة عام ١٩٨١ للكومـيديا المقتبسة عن مسرحية شيكسبير زوجتان مرحتان من وندسور، من إعداد وأشعار محمد عنانى، وإخراج محمود الألفى، وتمثيل وغناء أعضاء الفرقة (ومن بينهم أحمد عـقل، وسهير طه حسين، وعادل خلف، وكمال أبو رية، ونادية عـزت، ويوسف رجائى، وشوشو سلامة). وموسيقى وألحان جمال سلامة.

الفصل الأول

المشهد الأول

(حديقة أمام منزل الأستاذ الرمادى. عندما ترتفع الستار نرى شخصين يهرولان نحو باب المنزل ويدخلان ثم يخرجان بسرعة ويتجهان إلى أقصى اليمين ويغادران المسرح. يدخل من حيث أتيا الأستاذ الرمادى والأستاذ ونيس وينظران فى جميع الاتجاهات ثم يتجهان إلى باب المنزل ويقفان لحظة ثم يعود الرجلان. يهمس لهما الرمادى شيئًا فيعودان من حيث أتيا)

الرمادى : لو كنت بس أعرف سبب الزيارة الغامضة دى.

ونيس : هو ما قالش فى الجواب؟

الرمادى : أبدا.. كل اللى كان فى الجواب أن عباس باشا فنطاس مستشار الصدر الأعظم واصل المعادى بكرة.. يعنى النهارة وعلى ما استلمت الجواب أنا بصفتى شهبندر تجار المعادى كان سيادته وصل ونزل هو ورجالته فى اللوكاندة.

ونيس : تفتكر أنه بات ليلة امبارح هناك؟

الرمادى : ضرورى وإلا ما كانش استلم دعوتى النهاردة.

ونيس : يعنى واثق أنه موجود؟

الرمادى : بقول لك استلم الدعوة وجاى على العشاء دلوقت.

ونيس : (يضرب كفا بكف) وما حدش أبدًا يعرف ليه؟ العادة أن الحتة اللى بيزورها

بتاخد خبر.

(صياح من خارج المسرح)

نورا : (من الخارج) أبويا... أبويا....

الرمادى : دى نورا بنتى.

(تدخل نورا)

خير يا نورا؟

نورا : والدتى بتقول شافت لمة كبيرة جاية من ناحية النيل.

الرمادى : شافت الباشا؟

نورا : ما أعرفش.. بتقول فيه تختروان وهيصة.

ونيس : يبقوا لازم وصلوا.

الرمادى : طب خشى انتى.. خليهم يجهزوا السفرة حالا.

(نورا لا تتحرك)

ونيس : أنا تحت أمرك.. إن كنت عايز مساعدة وإلا حاجة.

الرمادى : متشكر قوى.. مدام زهرة - أخت المدام - عندنا من الصبح.. والحقيقة ساعدتنا فى كل حاجة..

(يدخل اثنان من الخدم حاملين سلة طعام ضخمة)

يالله ياد أنت وهو أعمل لك همة.

(يدخلان المنزل)

نورا : (فجأة) عمى ورد حيضربها.

الرمادى : هى مين يا بت؟

نورا : خالتى زهرة! أصله ما كانش فى البيت ساعـة ما بعتنالها... سابت له خبر وجات من وراه.. وماما بتقول أنه بيغير عليها موت.

الرمادى : (محرجا) كفاية يا نورا.. خشى أنت جوه..

نورا : (لا تسمع الكلام - مستمرة) ولو عرف أنها خرجت من غير إذن حيضربها.

(تدخل مدام فلة ومدام زهرة.. فـلة تجذبها من يدها كأنما لتحاول منعها من الرحيل)

زهرة : موش ممكن يا فلة.. لازم أروح حالا..

فلة : يا زهرة يا حبيبتى احنا محتاجين لك.. أرجوكى..

زهرة : يا فلة جوزى ما عندوش تفاهم..

فلة : أنا حاكلمهولك.

زهرة : وده بيسمع كلام حد برضه؟

فلة : (تقبلها) عشان خاطرى.. عشان خاطر أختك الكبيرة!

زهرة : أنا خايفة..

نورا : (فجأة) خايفة تتضرب؟

فلة : إخرسى عمى فى عينك.. أنا حاقول لأبوكى يأدبك..

الرمادى : نورا يالله انجرى على جوه..

(إلى زهرة)

حقك علىَّ يا مدام زهرة.. أصل البت دى لسانها متبرى منها..

(يدخل الرجلان مهرولين)

رجل١ : وصلوا يا بيه..

رجل٢ : لمة كبيرة وهيصة.. يا ساتر يا رب

الرمادى : طب مع السلامة انتو..

(يخرجان)

فلة : يالله يا حبيبتى بقى نوضب القعدة.. يالله يا نورا معانا.. يالله بقول لك..

(تخرجان مع نورا داخلين إلى المنزل)

ونيس : أنا متهيألى الباشا جاى يحقق فى حاجة.

الرمادى : (منزعجا) يحقق بتقول؟

ونيس : أمال إيه اللى يجيبه المعادى دلوقت؟

الرمادى : الحقيقة الجواب ده.. **(يبسط رول طويل مبروم)**
الإعلان والا الفرمان ده.. لخبط كيانى.

ونيس : ما هو لو ما كانش حاجة حصلت.. ما كانش ورانا وشه..

الرمادى : (يفكر) يعنى رأيك إنه.. إنه..

ونيس : الصدر الأعظم.. لازم بيشك..

الرمادى : وحيشك فى إيه بس؟

ونيس : أنا شخصيا مدرس.. وما فيش حاجة حصلت عندى فى المدرسة..

الرمادى : واحنا تجار.. وشرفا والحمد لله..

ونيس : افتكر.. يمكن برضو..

الرمادى : اسمع يا ونيس.

ونيس : خير..

الرمادى : المهم دلوقت إن احنا نلم نفسنا وناخد بالنا من كلامنا.. لازم نبسطه

ونكرمه ونفرفشه لحد الأزمة ما تفوت..

ونيس : ربنا يستر..

الرمادى : ولا يرزقناش بحد من إياهم..

ونيس : قصدك البهوات إياهم؟

الرمادى : وإيه اللى حيجبهم دلوقت؟

(يلمحان ضحيل ونحيل قادمين)

ونيس : أهم.. اتفضل..

الرمادى : أنت اللى فَوّلْت

(يدخل ضحيل فى خيلاء وخلفه نحيل حاملا حقيبة)

ونيس : (متقدما) أهلا ضحيل بك.. أزيك يا نحيل أفندى..

(لحظات من الصمت والتوتر ثم ينطلق فجأة صوت ضحيل)

ضحيل : من غير سلام ولا كلام أنا عايز أشوف الباشا..

نحيل : احنا سمعنا إنه هنا..

ضحيل : فين الباشا؟ فين؟ عندك يا أستاذ رمادى؟

ونيس : يا ضحيل بك هدى أعصابك.

الرمادى : خير كفى الله الشر..

ضحيل : أنا حارفع الموضوع لمجلس القضاء الأعلى..

ونيس : إيه الى حصل بس؟

ضحيل : لا يمكن اسمح لحد يسرقنى بالطريقة دى..

الرمادى : ربنا ما يجيب مشاكل ولا سرقات.. موش تفهمونا إيه اللى حصل؟

ضحيل : أنا القاضي ضحيل بك.. من بيت عظيم..

ونيس : بس ممكن تهدوا شوية..

نحيل : عمى دمه حامى يا أستاذ ونيس..

ضحيل : الباشا فين؟ قر.. اعترف.

الرمادى : فنطاس باشا لسه ما جاش.. لكن زمانه جاى على طول.

ونيس : وانتوا عارفين إنه جاى فى مهمة رسمية..

ضحيل : يا ونيس أفندى رجالته سرقوا معزتى.

(الرمـــادى ينـظر إلى ونيـس فى دهشـــة ولا يستطيعان الكلام من الحرج)

نحيل : ورجالته كمان ضحكوا على وأخدوا محفظتى..

الرمادى : يا خوانا عيب مـش كدة.. الباشا راجل مهم فى البلـد واسمه زى الطبل.. عن إذنكو لحظة واحدة..

(يدخل رجل حاملاً صندوقًا فـيناديه الرمادى ثم يهمس لونيس ويدخل مع الرجل إلى المنزل) (يخرج الرمادى)

ونيس : ممكن تسمعونى لحظة.. أنت يا نحيل أفندى موش كنت عايز تتجوز الآنسة نورا بنت الرمادى أفندى؟

نحيل : نورا (يصفر) نورا.. (يصفر)..

ونيس : عايز والا موش عايز..

نحيل : اسأل عمى؟

ضحيل : عايزه يتجوز بنت فلاح؟

ونيس : الرمادى أفندى شهبندر تجار المعادى.. ونورا نفسها ورثت سبعميت دينار من جدها الله يرحمه.. غير الدهب والفضة..

ضحيل : موش ممكن.. (يتردد) ورثت كام؟

ونيس : سبعميت دينار..

ضحيل : ودهب وفضة بتقول؟

ونيس : أكياس وأكياس. هيه؟ موش أحسن لنا نخطبها له النهاردة وننسى حكاية المعزة دى..

نحيل : أنا ما أعرفش أخطب..

ونيس : دى حاجة بسيطة قوى..

نحيل : عمى يخطب لى..

ونيس : كلنا حنساعدك... بس على شرط -

(فجأة تسمع ضجة فى الخلفية ونفير ويدخل شخص ويعلن قدوم الباشا - يسود التوتر يدخل الرمادى وزهرة وفلة ونورا من اليسار - خارجين من باب المنزل بينما يدخل موكب الباشا من اليمين)

المنادى : عباس باشا فنطاس.. ابن الحسب والنَّسب.. عجيب الجسد والنِّسب.. لما يغضب يثور ولما يهدأ يفور.. نار قايدة وشرار، وللصدر الأعظم مستشار

(ينزل الباشا من التختروان بينما يتلفت الجميع فى رهبة)

الرمادى : اسمح لى أرحب بمعالى الباشا.. أنا محسوبك الرمادى.. شهبندر تجار المعادى.

فنطاس : (بعظمة) أهلا.. يا... رمادى..

الرمادى : معاليك شرفت وآنست.. كلنا فى الانتظار.. على أحر من النار.

فنطاس : (يتجول بعينيه فى الموجودين) ومين.. دول؟

الرمادى : حبايب وقرايب.. مدام فلة.. مراتى..

فنطاس : أهلاً وسهلاً..

الرمادى : ومدام زهرة.. أختها.. مرات الأستاذ ورد..

فنطاس : (يضحك) انتو عايشين فى جنينة لازم.

(يضحك الجميع مجاملة له بينما يتربص به ضحيل أفندى ولا يضحك)

أمال فين ورد أفندى؟

زهرة : زمانه جاى.. أنا سبت له خبر.. أصل ساعة معاليك ما **(تغير رأيها)** قصدى ساعة ما عرفت بوصول معاليك.. ما قدرتش استنى وقلت لازم آجى أرحب بيك.. وكان خرج هو من بدرى يستقبل مركب بدنجان.. وحضرتك عارف إن ده موسم البدنجان.

فنطاس : أنتو يعنى تجار بدنجان؟ **(يضحك)**

(يضحك الجميع مجاملة له إلا ضحيل الذى يحاول الاقتراب من الباشا والجميع يحاولون أن يمنعوه).

الرمادى : احنا تجار خضار وفاكهة وحاجات تانية تعجب معاليك..

فنطاس : بس دى بتجيب فلوس.. قصدى مكسبها يعنى -

الرمادى : مستورة والحمد لله..

نورا : **(تتقدم منه فجأة)** أنا إسمى نورا.. بنت الأستاذ الرمادى.. والأستاذ ونيس

ده هو المدرس بتاعى.. بس هو مزوغ النهاردة من المدرسة عشان -

الرمادى : (**صائحًا فى نورا**) بس يا نورا.. (**محاولا تلطيف الجو**) كلنا جايين مخصوص عشان نستقبل معاليك.. وعاملين عزومة كبيرة عشان نرحب بأعظم باشا فى الحتة..

فنطاس : (**يبدو عليه الغضب**) الحتة؟ حتة إيه؟ (**ينهض غاضبًا**) أنتو الظاهر برضه مش عارفينى.. أنا لما عيِّنىٍ الصدر الأعظم مستشار له.. كان عايزنى أبقى عينه الساهرة فى كل حتة.. فى كل مكان.. فاهمين؟

(**يهدأ قليلاً ثم يتحدث بنبرات توحى بالرهبة**) آخر مرة كنت معاه.. قال لى يا فنطاس.. أنا عايزك تفتح كويس وتشوف الجماعة اللى أنا عينتهم ع الأقاليم بيشتغلوا كويس والا لأ... وخاصة المماليك..

(لحظات صمت وتوتر - يبدو على ضحيل ونحيل فيها القلق - يحاول التقدم من الباشا ثانيا)

فلة : السفرة جاهزة يا معالى الباشا..

زهرة : ممكن تتفضلوا معاليكم...

فنطاس : (**ينهض ويتحدث فى عظمة**) ما فيش مانع..

ضحيل : (**يتقدم منه فجأة**) أنا عايز معزتى!

(توتر وارتباك)

فنطاس : عايز.. آه؟

الرمادى : (**بسرعة**) لا ولا حاجة.. دا ضحيل بك.. قاضى صلح.. اتفضلوا اتفضلوا.. السفرة جاهزة..

فنطاس : شكله غريب.

ضحيل : رجالتك دخلوا أرضى وسرقوا معزتى.

فنطاس : **(فى عظمة)** بيقول إيه ده؟

ضحيل : سعادتك -

فنطاس : **(مُصَحِّحًا)** معاليك -

ضحيل : حرامى -

فنطاس : الراجل مجنون - امسكوه..

ونيس : دا سوء تفاهم يـا صاحب المعالى.. تعال يـا ضحيل بك.. **(هامسًا)** احنا موش اتفقنا.. **(بقية الهمس غير مسموع)**

نحيل : ورجالتك يا باشا..

ونيس : **(يحاول إسكاته)** إحنا اتفقنا يا نحيل -

نحيل : (مستمرًا) ضحكوا عليًّ وخدوا محفظتى..

فنطاس : **(فى دهشة مصطنعة)** رجالتى أنا.. خدوا... محفظتك .. أنت؟

ضحيل : حصلت إهانات..

نحيل : وسرقات

الرمادى : يا خوانا كفى الله الشر.. دى حاجات بسيطة.. احنا الدنيا موش سايعانا م الفرحة..

فنطاس : **(نفس الدهشة)** بيقولوا إيه الجماعة دول؟

ونيس : دى حاجات بسيطة.. أرجوك يا باشا ما تعكرش دمك..

ضحيل : الباشا غلط فى حقى يا ونيس أفندى

الرمادى : الغلط يتصلح يا خوانا..

فنطاس : (منفجراً) انتوا بتخرفوا بتقولوا إيه؟ معزة إيه ومحفظة إيه؟ أنا.. عباس باشا فنطاس.. تتهمونى بسرقة معزة ومحفظة؟ (فى لهجة تهديد) أنا حاغضب.. وأنا لما اغضب باثور.. ولما باثور بامشى.. ولما امشى -

الرمادى : (مقاطعًا) امسحها فى يا باشا..

فنطاس : (يجلس) مسحتها..

ضحيل : المعزة (ينهض الباشا).

الرمادى : عشان خاطرى

فنطاس : (يجلس) عشان خاطرك.

نحيل : المحفظة - (ينهض الباشا)

الرمادى : عشان خاطرنا..

فنطاس : (يجلس) عشان خاطركو..

الرمادى : اتفضلوا معاليكو بقى.. واتفضلوا يا جماعة كلكو.. كلكو معزومين.. الأكل جاهز وبعد الأكل فيه مَغْنَى وطرب..

فنطاس : انتوا دابحين لى إيه؟

فلة : حاجة بسيطة..

زهرة : ما تليقش بمقام معاليك..

فلة : معزة صغيرة -

ضحيل : (صائحًا) معزتى.

ونيس : (يجره بعيداً) هَدِّى أعصابك يا ضحيل بك..

زهرة : جميلة قوى فى الشوى..

ضحيل : دبحوا معتزى.. دبحوا معزتى!

الرمادى : ياخوانا اتفضلوا بقى.. الأكل مستنى.

فنطاس : آ.. مستنى؟ أنا ما اقدرش أخليه يستنى أبدًا.. أنا باحترم المواعيد موت.

(فجأة يجرى داخلاً المنزل وخلفه الجميع إلا نحيل)

نحيل : **(وحده على المسرح)** يعنى كـان لازم الخطوبة النهـاردة؟ يعنى ده وقت مناسب برضـه؟ الباشـا وصل والمـعزة طارت والمـحـفظة اتسرقت والدنيـا مقلوبة.. **(يبحث فى جيوبه)** وكمان كتاب النكـت ضاع.. وكتاب الفوازير سرقـوه ولاد الذين. طب حاخطبهـا أزاى بقى دلوقت؟ حاجـيب كلام منين بس؟.. وأنا يا مولاى كما خلقتنى.. وبعدين - مين قال إنى عايز أخطبها؟ وحتى لو عُزْت.. حاخطبها أزاى - أكلمها فى السبعميت دينار؟ ما يمكن ما عندهاش دهب ولا فـضـة! لا يا عم.. أنا لازم أمشـى فى الوقت المناسب **(يلمح نورا داخلة)** وهو ده الوقت الـمناسب **(يتجه إلى باب الـخروج فتناديه نورا فيتسمر فى مكانه)**.

نورا : **(داخلة - بصوت منغم)** نحيل أفندى.

نحيل : **(يتسمر دون أن يلتفت إليها)**

نورا : **(بتنغيم أكبر)** نَحُّوله.

نحيل : **(لنفسه)** يا ساتر اسـتر.. **(يلتفت إليها ضاحكا)** أهلا.. **(يحاول الخروج ثانيًا)** سلامو عليكو..

نورا : على فين؟

نحيل : مشوار صغير..

نورا : موش ممكن.. دول منتظرين.. موش ح ياكلوا إلا بيك..

نحيل : ياكلوا فى إيه؟

نورا : **(تضحك)** اتفضل معاى..

نحيل : **(مستجمعا شجاعته)** نورا.. إيه رأيك فى؟

نورا : نحيل.

نحيل : ما هو شوفى بقى.. الوقت موش مناسب.. وكتاب النكت ضاع.. وكتاب الفوازير-

نورا : **(مقاطعة)** نكت إيه يا نحوله؟

نحيل : أنا ما اسميش نحوله.. إسمعى.. أقولك نكتة الكلب الأحمر.

نورا : أفندم؟

نحيل : بلاش.. أقولك فزورة الكلب الأصفر؟

نورا : نحيل أفندى إيه اللى جرالك؟.

نحيل : ممكن تقولى لى عايزة إيه؟ موش ممكن أروح؟

نورا : والعزومة يا نحوله؟

نحيل : يا دى الوقعة! قولى لى.. إنتو كلابكو بيهوهوا ليه؟

نورا : يمكن فيه حرامية!

نحيل : صح.. داك النهار مسكوا واحد من ديله.

نورا : حرامى؟

نحيل : لا.. كلب.. خليكى معاى.

(يدخل الرمادى)

الرمادى : إيه يا نحيل أفندى.. إحنا بنستناك جوه.. دَخَّليه يا نورا..

(نورا تجره من يده إلى الداخل) (يخرجان)

الرمادى : (وحده) يادى اليوم اللى موش فايت.. يا رب استرها معانا..

(يدخل ورد)

ورد حبيبى.. فينك يا راجل؟

ورد : فين زهرة؟ فين مراتى؟

الرمادى : إيه اللى أخرك كده؟

ورد : (صائحًا) فين مراتى باقول؟؟

الرمادى : حتكون فين يعنى؟ جوه.. فى البيت..

ورد : مع الباشا؟

الرمادى : معانا كلنا.. تعال يا راجل أما أحكيلك..

ورد : لا تحكيلى ولا أحكيلك.. ستات مالهومش أمان.. أوصل للشط أشوف المركب أرجع ألاقيها فص ملح وداب؟

الرمادى : يا راجل رَوَّق دمك.. دى جات لأختها تساعدها فى التحضير.. ما أنت عارف الورطة اللى أحنا فيها!

ورد : وسايبهم لوحدهم.. قدامى يا رمادى!

(يدفع الرمادى أمامه بينما يتلصص نحيل خارجًا - وقبل أن يتجه خارج المسرح من الناحية الأخرى تناديه نورا)

نورا : (بصوت منغم) نحيل أفندى

نحيل : (يستدير بطريقة تلقائية ويتبعها فى استسلام) بس على شرط.

نورا : ما فيش هرب تانى؟

نحيل : ما فيش نكت.

إظـــلام سريع

المشهد الثانى

فى داخل منزل الرمادى - الباشا يتصـدر المجلس وحوله الرمادى وفلة ونورا ومن ناحيـة بعيـدة زهرة وورد وفى أقصى اليمـين ضحيـل ونحيل وونيس - كلهم فرغوا من تناول الطعـام - وبمجرد فتح الستار يصـفق الرمادى فتدخل الراقصات - ثم تغنى المغنية (أو زهرة) الأغنية التالية:

المغنية : البـدر مـرة قـال لنجـمـه يا قـمـر
ضحكت وقالت له امـال أنت تبقى إيه؟
إنت اللـى نورك علم الناس الـسـهـر
واللى ارتوى بحـسنك بكى بدموع عنيه

مـرت سحـابة فوق جـبـين نور السمـا
والهالة مـفروشة تقـولشى ملاك جـميل
بص لهـا تانى وقـال لهـا يا نجـمـتى
الغـيم قـبـالـنا وزرقـة الليـل الطويل

أنا بدر مـــرة كل شـــهـــر وبســـمـــتى
ســشوفــها عــشاقى فى ليلة من الزمـان
أمــا انــتى يا حـبـــوبة نور مــا يــنطفى
دايمــه فى وش الليل وواحة من الأمــان

الباشا : (يصفق) عظيم. . . عظيم. . ومين بقى القمر ومين بقى النجمة؟

فلـة : المقصــود هو الإخلاص. . يعنى البدر بيتغــير والنجمة نورها صغــير لكن ما بتتغيرش. .

زهرة : وبعد ما عرفنا البـاشا ع الحتة الجميلة بتـاعتنا. . لازم نطلب منه يشرح لنا سبب الزيارة الكريمة دى. .

فنطاس : الحقيقة اللى جابنى المعادى أمر من أخطر ما يمكن. . الباشا الكبير. . راعى الاستانة. .

أصوات : نصر الله زمانه. .

فنطاس : بلغته أخبــار كثيرة عن إنحرافات. . سرقــات. . تَسَيُّبَاتْ. . فأمرنى أحقق فى الموضوع بنفسى. . يعنى بصراحة جاى أحقق وابلّغ الصدر الأعظم. .

زهرة : إحنا يا سعادة الباشا.

فنطاس : معالى الباشا -

زهرة : يا معالى الباشا. . ناس أشراف. . تجار وبنكسب بعرق جبينا. .

فنطاس : ما تآخذنيش يا مدام زهرة. . أنا أقصد -

فلة : معاليك يمكن سمعت إن احنا بتوع مَغْنَى وطَرَبْ. . وأُنْس وفرفشة. .

زهرة : لكن عمرنا ما خالفنا قانون. . ولا عرفنا العيب.

فنطاس : فيه غيركو يا مدام..

ضحيل : تقصد اللى بيسرقوا المعيز.

فنطاس : إخرس

ضحيل : مجلس القضاء الأعلى حينظر القضية..

فنطاس : أنا حاوريك يا ضحيل أفندى -

ضحيل : ضحيل بك.

فنطاس : أنا حاوريك حيحصل إيه فى مجلس القضاء الأعلى.. أنا حاكلم الصدر الأعظم شخصيًا.. أنا لا يمكن اسكت ع اللى بيحصل ده..

زهرة : يا باشا حقك علينا.. ما تزعلش منه..

فلة : أصل طبعه حامى شويه..

فنطاس : لو الصدر الأعظم بلغه إن حد هنا أخلاقه كده والا كده.. والا انحرف كده ولا كده.. ده كان يطربق الدنيا ويهدها.

زهرة : يا ساتر يا رب..

فلة : يا باشا أنت ضيفنا واللى يخش بيتنا يبقى من أهل بيتنا.. ياالله يا بنات.. فين الشربات؟

(تدخل ثلاث فتيات يحملن الشربات)

زهرة : أنا حاقدمهولك بنفسى..

(أثناء تقديم الشربات ينفرد ورد بالرمادى فى مقدمة المسرح ويتهامسان)

ورد : أنا موش مطمن من ناحية الباشا ده..

رمادى : مفتش عثمانلى.. زيه زى غيره..

ورد : قلبى حاسس إنه نصاب..

رمادى : ماكلهم نصابين..

ورد : لازم نكشفه.

رمادى : موش دلوقت.. خلينا نسايسه لحد ما نشوف عايز ايه بالضبط..

(يعودان ولكن أثناء ذلك تكون زهرة قد وقفت لتقص القصة التالية)

فنطاس : شربات جميل قوى..

فلة : إحنا اللى عاملينه فى البيت..

فنطاس : (يتفكه) مالوش علاقة بالبدنجان؟

(يضحكون من سخافة النكتة)

زهرة : احنا بنعتمد على نفسنا هنا فى كل حاجة.. خضارنا وفاكهتنا وسمكنا - آ - على فكرة **(فى لهجة تمثيلية)** تبقى تحاسب يا باشا من عروسة البحر! فيه واحدة عند المصبغة اللى عند الكوبرى. ساعات تبقى جوه المية.. وساعات تطلع ع الشط.. شكلها زينا بالظبط.. لكن -

فنطاس : (ضاحكًا) دى خرافات.

زهرة : أبدًا يا باشا مرة واحد صياد رمى شبكة هناك لقى وش جميل وشعر طويل.. خاف **(تمثل بطريقة فكاهية)** قال يا مـاما.. إيه ده؟ قالت له مـا تخافش.. قرب منى.. إدينى إيدك.. الصياد خاف طبعًا.. بص تانى.. لقى لها ديل سمكة! قال لها اعمل بيكى إيه يا سمكة قالت له فَشَر! موش مهم يكون لك

ديل.. المهم ما تلعبش بيه.

(يضحكون)

فنطاس : كلامك مـغطىٌ يا زهرة هانم.. فيه إسقـاطات.. ممكن تقولى لى تقـصدى مين؟

زهرة : أبدًا..

فلة : دى القصص بتاعتنا..

زهرة : القصص الشعبية.

فنطاس : **(ينهض وقد بدا عليـه التفكير فيمـا قالته زهرة)** على العـموم أنا لازم ارجع اللوكاندة بقى.. رجالتى مستنيين وحـجاب صاحب اللوكاندة مصمم أتعشى عنده -

(صمت ودهشة)

أصله سَمَحْ لى أنأنا هنا بس.

(يضحكون)

الرمادى : إحنا تشرفنا يا باشا..

فلة : أنت نورت بيتنا..

زهرة : ولازم نعزمك احنا كمان.. على عشا بقى.. مش نأناة.

(يضحكون ويخرجون ليودعوه تاركين نحيل وحده)

نحيل : هم راحو فين؟ فين عمى ضحيل؟

(تدخل نورا حاملة صينية الشربات)

نورا : الشربات

نحيل : (صارخًا) العروسة. عروسة البحر. عروسة البحر.

(يجرى خارجًا وتضحك نورا)

إظـــلام

المشهد الثالث

(حديقة اللوكاندة - يخرج من الباب داخلا المسرح فنطاس باشا وخلفه ثلاثة من رجاله هم زغلول وزينهم وجلنف)

فنطاس : خلاص.. موش عايز كلام تانى فى الموضوع ده..

زغلول : والله ما كان قصدى.

فنطاس : خلاص.. قلنا خلاص.. **(يلتفت إليه فجأة)** بعتها بكام؟

زغلول : المعزة؟

فنطاس : اعترف يا زغلول.

زغلول : هو.. أصلنا.. **(يتغامز الخدم الثلاثة)** اتعشينا بيها..

فنطاس : عال عال. وعلى الله تكونوا اتعشيتوا بالمحفظة كمان..

زينهم : أنا ما ليش دعوة.. جلنف هو اللى خدها..

فنطاس : اتكلم يا سى جلنف..

جلنف : والله ما كان فيها حاجة خالص..

فنطاس : اخرس أنت وهو. لازم تعرفوا إن احنا شلة متماسكة.. لازم نقف جنب بعض ونحب بعض مهما حصل.. **(فى عنطزة وخيلاء)** أنا باخدكم معاى فى رحلاتى وغزواتى.. وعشان كده لازم تشركونى معاكو فى كل حاجة..

أنا ما بتأخرش على رجالتى فى حاجة.. ولازم هم كمان

(فجأة ينقض على جلنف ويمسكه بتلابيبه) فين المحفظة ياد؟

جلنف : أحلف لك.. والله ما كان فيها ربع دينار على بعضه.

فنطاس : (يتركه) عظيم عظيم.. حيث كده بقى ندبر أمورنا سوا.. أنا موش محتاج لخدماتك يا سيد جلنف.. وحاشوف إن كان صاحب اللوكاندة ممكن ياخدك..

زغلول : ياباشا أنت زعلان من حاجة؟

فنطاس : إنتو حتعملوها علىّ ياد أنت وهو؟ بقى أنا مشغلكو ولاممكو م الشارع تقوموا تمثلوا علىَّ الشرف والأمانة؟ انتو عارفين الموقف كويس.. أنا فنطاس باشا بشحمه ولحمه.. أنا الباشا اللى الباب العالى بيسمع له ويطيع لكن بقى.. الأحوال المالية مرتبكة شوية..

زينهم : إحنا تحت أمرك يا باشا.

فنطاس : إخرس! كلكو ملاعين وما تستاهلوش! الأزمة اللى أنا بامر بيها أزمة مؤقتة.. وبكره تفرج والأحوال تتصلح.. وعندى خطة مُحْكَمَة.. خطة..

(يرى صاحب اللوكاندة داخلا وفى يده ورقة فيها حساب اللوكاندة فيتصنع العظمة)

أهلاً حجاب أفندى.. (فى خيلاء) إزيك يا.. حجاب.

حجاب : أهلاً سعادة الباشا.. كنت باقول.. أصل جبت لسيادتك الكشف بتاع الـ(مترددا).

فنطاس : آه.. الكشف بتاع الـ(مشيراً إلى النقود)..

حجاب : احنا طبعا نتشرف بوجودك معانا لكن أصل الحساب -

فنطاس : (**متصنعًا الغضب**) حساب؟ حساب إيه؟ هو فيه حاجة بينا اسمها حساب؟ إنت مش عارف إنت بتكلم مين؟

حجاب : (**محرجًا**) يا سعادة الباشا..

فنطاس : اسمع أنا حاهديك هدية صغيرة.. خد الواد ده. جلنف.. روح مع حجاب أفندى.. حيشغلك عنده باكلك ونومك.. يالله ياد.. شوف حجاب أفندى عايزك فى إيه..

حجاب : أنا باشكرك يا باشا لكن:

فنطاس : خلاص.. والله ما هو راجع.. وإن كان فيه فروقات فى الحساب يبقى تدفع بعدين.. يالله.. مع السلامة.. مع السلامة..

(يدفع حجاب وجلنف إلى الخارج)

(**يفرك يده فرحا**) آدى واحد خلصنا منه..

زغلول : يا باشا احنا رجالتك وموش عايزين نسيبك..

فنطاس : إذا كنتو رجالتى بصحيح.. يبقى عايزكو تساعدونى فى الأزمة دى.. أنا بصراحة ماجيتش المعادى عشان أتفسح واصطاد زى ما قلت لكم.. ولاً حتى عشان افتش ع الأحوال زى ما قلت للجماعة.. أنا عندى خطة محبوكة تمام.. تعرفوا الأستاذ ورد المصرى؟

زينهم : دا أغنى تجار الحتة..

فنطاس : جميل.. أنا باختصار حاطط عينى على مراته.. الست زهرة.. عارفينها؟ كنت سمعت إنها تحب الفرفشة والانبساط.. وبعدين لما ركزت عليها فى

العزومة بتاعة الرمادى لقيتها زى ما تقول - تمام! ناعمة ورقيقة وكلامها بيخرج من بقها زى الألماظ..

(زغلول وزينهم يبديان علامات الاعتراض جانبًا)

فنطاس : (مزمجراً) بتقول إيه أنت وهو؟

الاثنان : (معًا) لا.. أبدًا يا باشا.

فنطاس : أصل أنا سمعت إن فى إيدها فلوس جوزها.. وإذا المسائل مشيت صح ووقعت فى غرامى.. مش حتبخل على بحاجة.. وعشان كده كتبت لها جواب وقصيدة صغيرة.. **(يخرج خطابين من جيبه)** آه.. وجواب تانى فى الحقيقة لمدام فلة.. مرات الأستاذ الرمادى.. **(يضحك)** أصل مدام فلة برضه بصت لى بصتين من إياهم..

(اعتراضات من زغلول وزينهم جانبًا)

أنا باقول لكم بصراحة.. كنت شاعر بعينها بتتملىً فيّا وحتاكلنى أكل.. شوية تبص على رجلى اليمين.. وشوية على شعرى الطويل.. وشوية على كرشى الظريف ده..

(زغلول وزينهم يتهامسان معترضين)

زى ما بقول لكم.. فضِلتْ حاطة عينها على.. لحد ما حسيتِ النار بتكوينى زى عين الشمس..

(مقدمًا الخطاب إلى زغلول)

يالله ياد.. خد الجوابَ ودِّيه لمدام زهرة..

(مقدمًا الخطاب الآخر إلى زينهم)

وأنت يا زينهم. ودّى الجواب دى لمدام فلة..

(فى موجة فرح غامرة)

يالله يا ولاد.. احنا طاقة القدر اتفتحت لنا..

زغلول : أفندم؟

زينهم : سيادتك بتقول إيه؟

(يتهامسان ويقرران عدم التعاون معه)

زغلول : بقى سيادتك عايز تشغلنى - (يشير بيديه) لا يا فندم! متأسف!

زينهم : ولا أنا يا باشا.. احنا صحيح فقرا.. لكن لنا سمعتنا..

فنطاس : كده كده؟ عظيم عظيم! انتوا الاثنين مرفودين! يالله! دوروا لكو على حد تانى يشغلكو (مناديا) واد يا عصفور. عصفور.

(يدخل غلام صغير)

خد الجوابين دول وصلهم.. مكتوب عليهم العنوان.. طير بيهم طيران.. يالله قدامى.. ده لمدام زهرة وده لمدام فلة.. يالله بينا..

(يخرجان)

زغلول : فى ستين ألف يا فنطاس النحس

زينهم : بقى فاكر أنه حيقدر يمس شرف الجماعة دول؟

زغلول : أنا جات لى فكرة

زينهم : وأنا كمان.

زغلول : كَفَّك..

زينهم : بس ننتقم منه ازاى؟

زغلول : نفضحه طبعا

زينهم : لا.. لازم نبقى أحدق منه.. أنا حاقول للأستاذ الرمادى.

زغلول : وأنا برضــــه حـــاقـــول لورد

واهـــو راجـــل زى الـــورد

ازاى فـــنــطـــاس بـــودان

يعـــمـــل عـــاشـق ولهـــان

ويخـلى مـــــراته تـخـــونه

وتذلـه بيـن الجــــدعـــان

والكل عـــشـــان قـــرشـــين

فى جـيب البـاشـا الكحـيـان؟

زينهم : لا يا زيـنهم مـــا يهــمـكش

بكـرة حــيظـهــر ويبـــان.

إظـــلام

المشهد الرابع

حديقة منزل الأستاذ ورد - تدخل مدام زهرة وفى يدها خطاب تذرع المسرح جيئة وذهابا فى ضيق شديد - ثم تنادى على علوى..

زهرة علوى.. علوى.. أنت رحت فين؟

(يدخل علوى)

روح استعجـل ستك فلة.. أنا بعت لها نبوى من ساعة ولســه ما جاتش.. يالله قوام..

(يخرج علوى)

موش قادرة أصدق ياخـواتى.. بقى بعد ما استريحنا من الجـوابات الغرامية أيام الصبا والطيش.. تطلع لنا تانى من كـرش عباس ابن فنطاس ده.. وآل إيه قصيدة عصماء

(تقرأ القصيدة)

لا تسألينى عن غرامى   إنه وحـــى جمـــالك
فالآن قد ولى شـبابى   مثلمــا ولــى شـبابك

فالآن أهــلا بالهــوى.. ها ها ها..

أفلا تحبين الفكاهة مثل حبى للمرح؟
أفلا تحبين الغناء كحب قلبى للفرح؟
فالآن أهــلا بالهـوى.. ها ها ها..

هيــا أعشقينــى يــا مَدَا   مُ فنشرب النخب الأصيل
هيا أشــربى كـــأس المُدَا   مِ بكأس فارســـك النبيل

فالآن أهــلا بالهــوى.. ها ها ها..

توقيع:

فارس مــن نار   مخلـص مغـوار
سيفـــه البتـــار   ينــزل الغمـــار

بالليل والنهــار وســائر الأنوار

ليحمـى الديـار

عبــاس باشـــا فنطـــاس

موش معقول؟ ايه البجاحة دى كلها؟ إيه اللى حصل للدنيا يا ناس؟ بقى بعد ما عجـز وشاخ يعمل حبيب وفـارس.. يا ترى أنا قلت إيه والا عملت إيه طَمَّعُه فىَّ؟ بقى عـشان بحب المَغْنى والـفرفـشة يبـقى خلاص؟ مع إنى مـا زَوِّدْتِهاشْ مـعاه فى الهِزَارْ أَبَدًا.. طيب استنى يا فنـطاس الكلب إن ما كنت انتقم منك.. والله لاخد تارى عشر مرات..

(تدخل فلة)

فلــة : صباح الخير..

زهرة : صباح الفل ياختى.. كل ده نوم؟

فلــة : نوم إيه؟ والله ما عرفت أنام خالص.

زهرة : خير.. كفى الله الشر..

فلــة : حكاية عجب موش حاتصدقى.. انتى أختى وحبيبتى قول لى بصراحة.. أنا كلامى والا حركاتى ممكن تطمَّعْ الرجالة فىَّ؟

زهرة : فشر.. دانتى سيرتك ذهب..

فلــة : أمال إيه اللى يخلى راجل كـرمناه وعزمناه يعمل كـده؟ اتفضلى (تقدم إليها رسالة) عباس باشا.. باعت لى قصيدة..

زهرة : موش معقول؟ دى نسخة من رسالتى؟ اتفضلى.. أدى اختها!

فلة : (تقارن الرسالتين) يا خبر يا خواتى.. كلمة بكلمة.. بس هنا فلة وعندك زهرة..

زهرة : أنا حاتجنن.. أزاى يسمح لنفسه يعمل كده؟ وآه لو جوزى عرف.. يا خرابى يا خرابى.. دا بيغير م الهوا.. بيغير من ما فيش..

فلة : يعنى حاسكت له؟

زهرة : بالعكس.. اسمعى.. أصلى من بدرى بفكر فى الحكاية دى وقررت انتقم منه.. واكشفه لأهل المعادى كلها..

فلة : بس ازاى؟

زهرة : ازاى؟ شوفى يا ستى.. خلينا نديله ميعاد.. ونديله أمل.. ونفضل نغريه ونماطل فيه لحد ما نطلّعْ عينه..

فلة : أما فكرة..

زهرة : أصل النوع ده م الرجالة ما يجيش غير بالضرب على ودانه وكل ما ضربتيه كل ما زاد فيها..

فلة : وبعدين؟

زهرة : ولا يهمك.. المهم تسمعى اللى أقول لك عليه وننفذ الخطة بكل دقة..

فلة : أنا مستعدة اعمل أى حاجة.. أى شقاوة وشيطنة.. بشرط ما احطش نفسى فى موقف يمس شرفى.

زهرة : ولا يهمك.. (أصوات فى الخارج) أنا سامعة حس ناس (تتنصتان) دا جوزك وجوزى كمان جاى معاه.. اسمعى تعالى نستنى لهلوبة فوق.. أهى زمانها جاية.. ويمكن تنفعنا فى خطتنا.. ياالله بينا..

(تخرجان)

يدخل من الجانب الآخر ورد ومعه رمادى وورائهما زغلول وزينهم)

زغلول : صدقنى يا أستاذ ورد أنا سامعه بودانى

ورد : إنتو بصراحة نصابين.

زينهم : يا أستاذ رمادى صدقنى.. أنا ما بكدبش عليك

رمادى : أنا واثق من مراتى.. ولا باشا ولا عشرين باشا يقدر يحاول معاها..

زغلول : يا أستاذ ورد إحنا موش عايزين فلوس ولا أى حاجة.. إحنا بنعملكوا خدمة..

ورد : واحنا متشكرين.. مع السلامة..

زينهم : خلاص يا زغلول. سيبهم مغمضين لحد ما يبقوا عبرة للناس كلها..

(يخرجان)

ورد : (بمجرد أن يخرجا يبدو عليه الغضب) دنا أدبحها.. دانا أموّته وأموّتها.. (يلين) مع إنى واثق منها.. مراتى شريفة.. (يثور ثانيًا) دانا أدبحها.

(يتجه إلى باب المنزل)

الرمادى : (يجذبه من يده) لازم امنعك من دخول البيت وأنت بالحالة دى.. لازم تفهم أن الاثنين دول مطرودين من خدمة الباشا.. وطبعا لازم يشنعوا عليه ويلطخوا سمعته.

ورد : أنا حاتجنن يا رمادى يا خويا.. موش عارف اعمل إيه..

(تدخل لهلوبة)

لهلوبة : العواف عليكو يا بهوات. الست زهرة فوق؟ أصلى كنت عند الست فلة قالوا لى جت من بدرى لأختها.. قلت خير كفى الله الشر.. إيه اللى يجيبها بدرى كده لأختها لازم حاجة حصلت من ناحية نورا الأميرة.. أنا واخدة بالى كويس.. أبوها.. إلهى يكرمك يا سى رمادى - عايز يجوزها لنحيل أفندى. لكن الست فلة كلها نظر.. الله يسامحها بقى.

الرمادى : انتى بتقولى إيه يا وليه إنتى.

لهلوبة : بقول؟ هو أنا بقول حاجة لا سمح الله كده ولا كده؟ الست فلة ياسى رمادى عايزة تجوزها للدكتور غضبان. بقى ده كلام يا ناس برضه؟ والنبى ومن نبى النبى نبى.. ما حد متجوز غضبان غيرى.. هى فوضى وإلا فوضى..

ورد : يا ست انتى دوشتينا.. مع السلامة بقى..

لهلوبة : سلامة تسلمك يا راجل يا أمير.. بس دا يرضيك؟ أنا راضية بحكمك ياسى ورد. أنا اللى عشت طول عمرى فى بيت الدكتور اغسل واكنس واطبخ واهدِّى فى طبعه الحامى اللى زى النار.. أنا اللى فنيت شبابى معاه.. أنا اللى حبيته من كل قلبى.

الرمادى : يا ستى ما تتجوزيه. حد حايشك؟

لهلوبة : الست فلة. الله يسامحها.. عايزة تديله نورا. طب وهى نورا تعرف تركى؟ دا لو قاللها أدب سيس تفتكره بيقول لها مرسى (**تهمس**) وبينى وبينك بقى يا راجل يا ورد -

ورد : احفظى لسانك يا ست.

لهلوبة : يصونك ويحفظك ويكملك بعقلك.. قال صدق اللى قال.. الأب آخر من

يعلم.. (تهمس) إنت عارف يـا سى رمادى إن سعـدون واقع فى دباديـها وحيخطفها من نحيل أفندى.

الرمادى : وسعدون دا إيه كمان؟

لهلوبة : شاب زى الورد - يوه. قطع لسـانى.. ما اقصـدش يا سى ورد والنبى.. أنا أقصد -

ورد : كفاية بقى.. غورى..

لهلوبة : أغور أغـور.. ما دام قلت غورى.. يبقى أغـور.. لكن لازم أكلم الست فلة فى الموضـوع.. هو ده حتى يرضى ربنا؟ بقى الدكتـور غضبان يتـجوز نورا برضـه.. والله ما هو مـتجـوز غيـرى. لكن تقول إيه.. ولا انتـو عارفـين حاجة.. صدق من قال.. آخر من يعلم.

(تخرج داخلة المنزل)

ورد : قصدها إيه الست دى؟

الرمادى : يا شيخ دى وليه هبلة..

ورد : لا يا رمادى.. لا.. فتح عينيك.. إذا كـانوا الرجالة دول هبل.. يبقى دى موش هبـلة.. دى قصدها تـنبهنا لِلىٍّ حـيحصـل.. والا لِلىٍّ بيحصـل مين عارف؟

الرمادى : يا أخى بلاش شك.. سيبك منها..

ورد : طب وإذا كان فيه حاجة حتحصل وإلا حصلت بجد.. يبقى إيه العمل؟

الرمادى : عايز الصراحة؟ أنا ما يهمنيش.

ورد : بتقول إيه؟

الرمادى : إذا كان حيحاول صحيح مع مراتى.. يبقى يا ويله منها. **(يضحك)** يبقى يستاهل اللى يجراله..

ورد : أنت ازاى تاخد الموضوع بالبساطة دى؟

الرمادى : دى مراتى وأنا عارفها يا ورد

ورد : عيب تقول كده على فلة..

الرمادى : ليه؟ تعرفها أحسن منى؟

ورد : ما أقصدش.

الرمادى : وإلا تقصد.. الجماعة دول ما يعرفوش طبعنا يا أهل البلد.. احنا صحيح نحب الهزار والفرفشة لكن ساعة الجد.. يا ويلهم يا سواد ليلهم.

ورد : أنا حاتجنن يا رمادى. لازم أعرف السر.

الرمادى : هى دى فيها سر؟

ورد : **(يخرج ورقة وقلم ويكتب)**

(يدخل غضبان الطبيب التركى لاهثًا وخلفه حجاب يحاول إيقافه)

غضبان : فين؟ فين؟ اهه

حجاب : اعقل بس يا دكتور.

غضبان : أنا يعقل؟ موش ممكن.. إزاى؟ رمادى أفندى.. أنا عصبى.. أنا حامى! نار مولع.

الرمادى : أهلا يا دكتور.. اتفضل..

غضبان : أنت اتفضل.. **(يقدم إليه قطعة نقود)** مهر نورا

الرمادى : إيه ده؟

غضبان : ربع دينار.. المهر.. حاتجوزها حالاً..

الرمادى : **(يضحك)**.. إيه العبارة يا حجاب أفندى؟

حجاب : من ساعة ما سمع أن نحيل أفندى عايـز يتجوز نورا وهو مصمم يتجوزها.. قبل منه وبيقول أنه مدام فلة وعدته. والظاهر عرف أن لهلوبة هنا.

غضبان : لهلوبة.. كركوبة.. متعوبة.. عـايزانى يتجوزها هى.. عايزانى أصوم أفطر على بصلة.

الرمادى : طب ممكن تتفضل معاى ع المندرة يا دكتور..

غضبان : مندرة؟ مندرة؟.. ليه مندرة؟ أنا يتجوز دلوقت.

الرمادى : بس نتفاهم شوية.. اتفضل.

(يجره ويخرجان)

(يكون ورد قد فرغ من الكتابة فينادى حجاب)

ورد : حجاب أفندى.

حجاب : عينى.

ورد : عايزك فى خدمة صغيرة وحياتك..

حجاب : آأمر..

ورد : **(يعطيه قطعة نقود - فيتردد حجاب فى قبولها)** أنت راجل مننا وعلينا وتقدر الظروف..

حجاب : يا راجل عيب.. أنت تأمر..

ورد أصلى عايز آلعب ملعوب ع الباشا التخين.. هزار يعنى.

حجاب : خير إن شاالله!؟

ورد : أبدًا.. وَصَّلْ له الجواب ده.. قول له دا من أستاذ فى المدرسة اسمه مبروك.. وأنا حاتنكَّرْ.. حالبس لبس واحد تانى واكلم لغوة واحد تانى وآجى أزوره فى اللوكاندة.. بس أول ما أوصل قول له إن الأستاذ مبروك عايز يشوفك ضرورى.

حجاب : بس كده؟ غالى والطلب رخيص يا أستاذ -

ورد : مبروك.

(يضحكان)

حجاب : حتيجى النهاردة بإذن الله؟

ورد : هو مش فى اللوكاندة؟

حجاب : موجود.

ورد : روح ودى الجواب وأنا جاى وراك على طول.. أوصل بس البيت أجيب هدية صغيرة وآجى.. يالله يا حجاب يا حبيبى..

حجاب : عنيه الاثنين..

(يخرج حجاب)

ورد : (وحده على المسرح) الرمادى مغفل.. مغفل وستين مغفل كمان. إزاى واحد يبقى واثق من مراته بالشكل ده؟ هى موش ست زى بقية الستات.. وست يعنى ضعيفة.. ومش بس ضعيفة.. لكن ما بتستخدمش عقلها.. إذا كان عندها عقل. (يضحك) ونص العقل اللى عندها يتَّاكِلْ هَوَا.. كلمتين حلوين.. هدية صغيرة.. نكتة بايخة.. أى حاجة.. أنا لا يمكن اطَّمِّنْ إلا

لما اعـرف نوايا فنطاس الزفت دى. . لازم افهم بالظبط هو عـايز إيه وجاى ليه وناوى إيه. إذا كان راجل شريف يبقا ما خسرتش حاجة. أما إذا كان. . زى رجالته ما بيقولوا. . إذا كان فـيه فار فى المصيدة. . يبقى يا ويله. . ويا ويلها.

إظـــلام

المشهد الخامس

(داخل اللوكاندة - الباشا - يجلس وأمامه زغلول يتوسل إليه)

فنطاس : ولا مليم. .

زغلول : أرجوك يا سعادة الباشا. .

فنطاس : ولا برونزه حمرا. .

زغلول : حاسدد لك على أقساط. .

فنطاس : بقى اسمع لما أقولك. أنت خَوَتِّنِى ودَوَشْتِنِى وأنا موش فاضى لكَ مع السلامة.

زغلول أنا باعتذر. .

فنطاس : تعتذر؟ حلوه دى! بـقى أنت يا كحيان يا عدمـان ترفض توصَّلْ لى جواب؟ أنت يا لص يا منافق تعـمل لى حنبلى على مـسألة شرف؟ مـوش تبص لى وتتعظ؟ أنا البـاشا الكبيـر - باضطر أحيـانًا. . أنا نفسى. . (مترددًا) بادى الشرف أجازة بسيطة لما أكون محـتاج. . باخليه يستريح شوية. . وإيه يعنى الشرف؟ موش بيتعب زينا. . ويحتاج لراحة برضه؟

(يدخل عصفور)

عصفور : سعادة البيه.. فيه واحدة..

فنطاس : واحدة إيه.. اتكلم..

عصفور : واحدة ست..

فنطاس : حلوة دى.. اتكلم ياد.. مالها؟

عصفور : عايزة سعادتك..

فنطاس : خليها تتفضل..

(تدخل لهلوبة)

لهلوبة : أنا باصبح ع البيه.

فنطاس : الباشا..

لهلوبة : الباشا العظيم.. يمكن كلمة فى ودن سعادتك؟

فنطاس : ودن المعالى.

لهلوبة : فيه يا سيدى واحدة اسمها زهرة - حرم الأستاذ ورد... أرجوك قرب منى.. أنا أصلى بقى مديرة منزل الدكتور غضبان.. زى ما تقول كده.. بأشرف على كل حاجة.. والدكتور بالنسبة لى -

فنطاس : **(مقاطعًا)** هيه.. وبعدين.. اتكلمى..

لهلوبة : ممكن سعادتك تقرب شوية.. أصل أنا لازم أقول لك فى ودنك -

فنطاس : أؤكد لك ما فيش حد غريب.. دول رجالتى..

(يأمر زغلول وعصفور بالوقوف بعيداً - لكنهما يقتربان طول الوقت)

فنطاس : وبعدين.. مال مدام زهرة؟

لهلوبة : ما لها إيه يا بيه؟ دى ست ممتازة.. أقول إيه بس. حضرتك - استغفر الله العظيم - عينك زايغة..

فنطاس : وبعدين يا ستى إنتى.. اتكلمى.. أرجوكى..

لهلوبة : جاية لك فى الكلام.. باختصار أنا كنت عندها من شوية.. أصل أنا كنت عايزة أشوف مدام فلة مرات الأستاذ رمادى.. عشان بنته نورا - لأنه يا سيدى الأستاذ نحيل -

فنطاس : (بنفاد صبر) انتى حتتكلمى والا لأ؟

لهلوبة : هو أنا خدت نفسى يا خواتى؟ دى السكة طويلة والدنيا حر..

فنطاس : (يفهم فيعطيها دينارا) ولازم تعبتى.. مسكينة..

لهلوبة : (تفحص الدينار وتضعه فى عبها دون اهتمام) حضرتك باختصار لهلبتها.. دى يا ما حاول معاها باشوات وبهوات.. ياما بعتولها هدايا وياما كتبوا لها جوابات.. ويا ما بعتوا لها مراسيل ولا حد طال حتى نظرة منها والنهارده.. لسه ابن الحلال عاطينى عشرين دينار..

فنطاس : أرجوكى اختصرى شوية.. أرجوكى..

لهلوبة : يا خويا الصبر طيب.. دى بعتالك حتى رسالة..

فنطاس : (باهتمام شديد) رسالة إيه؟

لهلوبة : شوف يا سيدى - هى استلمت جوابك وبتشكرك عليه ألف مرة وبتقول لحضرتك تاخد بالك - لازم حضرتك تاخد بالك - إن - جوزها مش حيكون فى البيت بين الساعة عشرة والساعة حداشر..

فنطاس : من عشرة.. لحداشر؟

لهلوبة : تمام.. وبعدين حضرتك كان نفسك تشوف الصورة الحلوة اللى فى الوش.. والأستاذ ورد موش حيكون فى البيت.. مسكينة الأمورة دى تعبانه فى حياتها معاه.. راجل غيَّار موت.. تصور حضرتك..

فنطاس : خلاص.. فـهمت.. اتفضلى انتى بقى.. وقـوليلها موش حـاخلف وعدى معاها.. مع السلامة..

لهلوبة : لا مؤاخذة.. بس عندى رسالة تانية لسعادتك..

فنطاس : من مدام زهرة؟

لهلوبة : من مدام فلة.. ست مخلصة وشريفة ولطيفة ومهذبة.. ما فيش زيها فى البلد كلها.. طلبت منى أقول لنيافتك إن جوزها ما بيسبش البيت اليومين دول.. لكن عندها أمل يجى اليوم وتيجى الفرصـة.. آه يانى.. أنا عمرى ما شفت واحدة تتكلم على واحد بالشكل دى.. سعادتك لازم ساحر..

فنطاس : أبدًا.. أبدًا أؤكد لك مـا فيش سحـر ولا حاجة.. شكـلى يمكن جذاب.. لكن ما باستخدمش السحر.

لهلوبة : دول الاثنين قاعدين مع بعض من الصبح.

فنطاس : (مذعورًا) إوعى يكونوا قالوا لبعض إنهم بيحبونى؟

لهلوبة : يا خبر.. دى تبقى نكتـة الموسم.. هم هُبل يعنى؟ لالالا.. ما تخافش.. لكن الست فلة بتتـرجاك تبقى تبعت لِهـا الواد الصغير بتـاعك ده.. عشان يبقى المرسال..

فنطاس : قوى.. قوى..

لهلوبة : وابقوا اعملوا سيم بينكم والا كلمة سر لجل ما الواد ينقل الكلام بينكم من غير ما يفهم معناته..

فنطاس : ماشى.. مع السلامة.. سلمى عليهم الاثنين.. كل واحدة لواحدها وخدى.. **(يعطيها ديناراً آخر)** ولسه من ده ياما.. **(إلى عصفور)** روح مع الست دى..

(تخرج لهلوبة وعصفور)

الأخبار دى لخبطتنى تمام.

زغلول : **(جانبًا)** الهانم دى مرسال الغرام.. والأصول بقى إنى أطير وراها وأتابع الموضوع..

(يخرج)

فنطاس : **(وحده على المسرح)** كده كده يا فنطاس باشا؟ والله لسه بشبابك وصحتك.. لسه فيه ناس بتحبك وتبعت لك مراسيل **(يتحسس كرشه)** أشكرك يا جسمى الظريف.. لا والله لايق على اسم الفنطاس.. خليهم يقولوا تخين.. وما له. عاشق تخين.. فيها إيه؟

(يدخل جلنف)

جلنف : فنطاس باشا.. فيه واحد اسمه مبروك تحت.. الأستاذ مبروك.. وعايز يشوف حضرتك.. ويتعرف على سعادتك.. وباعت معاى لحضرتك حاجة صغيرة كده..

(يقدم إليه طَرْدًا ضخمًا)

فنطاس : اسمه مبروك.. آه.. اللى بعت الجواب مع حجاب.

جلنف : تمام يا افندم..

فنطاس : خليه يتفضل.. (يخرج جلنف) مدام المبـروك جاى وجايب معـاه المبروك يبقى أهلاً وسهلاً بيه.. (فى لحظة من السعـادة الغامرة) آه يا مـدام زهرة.. وآه مـدام فلة.. ضحكت عـليكم أنا.. مش كده؟ يـالله يا ولاد.. ستـات عقلهم ضعيف..

(يدخل ورد متخفيا فى زى مبروك)

ورد : إزى الباشا.

فنطاس : أهلا وسهلاً.. اتفضل..

ورد : أنا مكسوف من سعادتك.. لكن بقى حاخش فى الموضوع على طول.. أنا ابن أصل.. وصرفت كثير.. واتبحبحت كتير واسمى مبروك..

فنطاس : أهلا بيك..

ورد : يا فنطاس باشا.. أنا يشـرفنى أتعرف بسيادتك.. موش حـاكلفك حاجة.. بالعكس.. أنا الحمد لله ربنا فاتحها علىَّ ومعاى أكثر م الستر..

(يضع بعض الأشـياء على المـائدة فـيلتهـمهـا فنطاس باشا بعينيه)

بيقولوا إن الفلوس بتفتح الأبواب المقفولة..

فنطاس : القرش عسكرى عظيم.. محارب شجاع..

ورد : الحقيقة أنا معايا هنا كيس فلوس مضايقنى حبتين.. أصله تقيل شويه.. لو سيادتك تساعدنى وتشيله عنى.. وإلا حتى تشيل نصه.. حاستريح تمام..

فنطاس : (ساخرا) وإيه المطلوب نعمله عشان نبقى الشيال بتاع سعادتك

ورد : أقول لسيادتك لو تكرمت وسمعتنى..

فنطاس قول يا مبروك أفندى.. اتفضل..

ورد أنا سمعت إن سيادتك مثقف.. وعشان كده حاختصر الكلام.. وحتشوف

: قد إيه الإنسان ضعيف.. وزى ما تقول «ناقص» وأنا باشترك مع سيادتك فى

: الضعف أو النقص أو الخيبة دى..

فنطاس : (محرجًا) تقصد إيه بالضبط؟

ورد : فيه ست محترمة فى البلد دى.. جوزها اسمه ورد..

فنطاس خير.. مالها؟

ورد أنا الحقيقة واقع فى غرامها من مدة طويلة.. وبصراحة ربنا يعلم صرفت

: عليها فلوس كتير.. (متداركًا التعبير) مش عليها يعنى لكن فى سبيل إنى

: أوصل لها.. من غير فايدة.

فنطاس : ماخدتش منها وعد.. ولا ميعاد..

ورد : أبدًا..

فنطاس : طيب ما زنتش على ودانها عشان توعدك بالوصل؟

ورد : الحقيقة ما حصلش..

فنطاس يبقى حب إيه اللى أنت جاى تقول عليه؟

ورد : زى ما يكون بيت جميل مبنى على أرض مش ملكى.. وصاحب الأرض

مش عايز يوصلنى..

فنطاس : (بعد فترة صمت وتأمل) طيب وإيه اللى يخليك تيجى تقول لى أنا بالذات ع

الموضوع ده؟

ورد : سألتنى ليـه.. فيه ناس بتقول إنهـا عاملة شريفة قـدامى بس لكن فى حتت تانية بتهـزر وتضحك وتتبحبح مع الرجالة.. لدرجـة أنه يعنى.. حضرتك عارف بقى..

فنطاس : برضه مش قادر أشوف العلاقة..

ورد : بسيطة.. حـضرتك ابن أصل وباشـا كبـير.. وبعدين فلوسى كـلها تحت أمرك.. يعنى أهه (**يلقى إليه بالأكياس**) اتفضل.. اصرفها.. اصرفها كلها بس ادينى أمل.. اكشـف لى حقيـقة مدام زهرة.. اسـتخدم فنك وسـحرك عشان تثبت لى أنها موش شريفة ولا حاجة زى ما بتقول..

فنطاس : وأنت إيه يهمك لو أنا طلبت منها حاجة؟

ورد : أصلها طول ما هى عاملة هلولة على موضوع الشرف لا يمكن حاقدر أفاتحها بالضـعف.. بالنقص.. بالخـيـبة اللى فىَّ دى.. دى زى مـا تكون عـين الشـمس موش قـادر أَفَتَّحْ فيـها.. لكن لـو مسكت عليـها حـاجة حـاتْجَرَّأ وأصارحهـا باللى فى نفسى وساعـتها حاقـدر أطلعها من القلعة اللى حـابسة نفسـها فيها - قلعة الشرف والعفة والبراءة والرباط المقدس والكلام إياه ده..

فنطاس : شوف يا أستـاذ مبروك.. أنا أولاً حاخد راحـتى فى موضوع فلوسك دى.. ثانـيًا.. إدينـى إيدك دى (**يصافحه**) وثالثًا قـسمًا بشـرفى لأَوَصّلك لمـدام زهرة.. إن كان نفسك فيها..

ورد : بجد؟ بتتكلم جد؟

فنطاس : هيه كلمة.

ورد : أنا موش حتأخر عليك فى الفلوس يا باشا..

فنطاس : وأنا موش حتأخر عليك فى المدام يا بيك.. وعلى فكرة بقى - عشان اطمئنك.. أنا عندى ميعاد معاها بكرة.. حتى هى اللى طلبته.. بعتت لى واحدة صاحبتها قبل ما تخش أنت على طول وقالت لى إنها حتكون لوحدها ما بين عشرة واحداشر.. **(يهمس له)** أصل جوزها بيغير من خياله.. يعنى خلينا نحاسب منه برضه..

ورد : واجب برضه..

فنطاس : ع العموم عدى عليّا بكرة بالليل وأنا أقول لك وصلت معاها لفين -

ورد : ماشى كلامك.. بس أنت تعرفه كويس؟

فنطاس : واعرفه ليه؟ شفته مرة واحدة.. راجل جردل.. عنده قناطير فلوس خلت مراته تحلَوّ فى عين الناس **(يضحك)** وإلى حد ما فى عينى..

ورد : هى موش حلوة قوى فى رأيك؟

فنطاس : حلوة ولا وحشة.. احنا مالنا.. المهم الفلوس. شوف يا أستاذ مبروك.. أنا حا أذل لك الفلاح ده وأجيب لك مراته.. أبقى عدى عليّا - زى ما اتفقنا - بكرة العصر وأنا أقول لك حصل إيه.. الأستاذ ورد حمار.. وأنا بقى ح أركب له قرون..

(يدخل عصفور صائحًا)

عصفور : يا باشا.. جماعة عايزينك تحت.

فنطاس : عن إذنك يا مبروك أفندى

(يخرجان هو وعصفور)

ورد : يا نهار أسود ومهبب.. مراتى تبعت له بنفسها وتحدد الميعاد.. موش قادر

أصـدق يا ناس.. عايـز مراتى وفلوسـى وسمـعـتى.. وبعدين يـشتـمنى ويهزأنى.. دا القتل شـوية عليه.. الذبح رحمة.. الشوى مـتعة.. دانا لازم اقطّعُه حِتَتْ وأرمـيه للكلاب.. إيه يا باشـا الكلب.. أنا جاى لـك حالاً. حتشوف مين فينا الجردل.. يا اتخن جردل فى الوجود.

إظـــــلام

المشهد السادس

حديقة عامة فى اليوم التالى صباحا

(يدخل حجاب مع ضحيل ونحيل من جانب والرمادى والدكتور غضبان من الجانب الآخر حيث يكون ورد فى انتظارهم فى قلق)

حجاب : إيه يا أستاذ ورد؟ خير إن شالله..

ضحيل : عايز تشوفنا ليه؟

نحيل : وبدرى كده ليه؟

ورد : اتفضلوا يا جماعة.. اتفضلوا..

حجاب : إيه العبارة يا ورد بيه.. مالك قلقان كده ليه؟

ورد : قلقان.. بالعكس. (إلى الرمادى ودكتـور غضبان) أهلا وسهـلاً.. أهلاً يا دكتور.. اتفضلوا.. أنا طلبت أقـابلكو يا جماعة دلوقت عشان حاجـة مهمة جدًا - عايزكو تكونوا شهودى.

ضحيل : فى قضية؟

ورد : لا لا لا . . . احنا عندنا أكل ممتاز النهارة فى البـيت وعايزكو تتفضلوا عندى ولو فيها تعب لكم . .

نحيل : بس احنا معزومين عند نورا هانم . . مش كده يا عمى؟

ضحيل : أصلنا يا ورد بيه **(يهمس له فيضحك ورد)**.

نحيل : **(إلى الرمادى)** أنت راضى عنى يا عمى رمادى . . **(يضحك)** يا بو العروسة؟

الرمادى : أنا ما عنديش مانع . .

غضبان : **(ثائراً)** لكن مدام فلة وعدتنى أنا . .

ورد : **(يسئ فهم العبارة)** وعدتك بإيه أنت كمان؟

غضبان : بنورا طبعا . . حتوعدنى بفتة يعنى؟

ورد : أرجوكم يا اخوانا . . أتوسل إليكم تيجوا معايا البيت وإن ما كنتوش حتقدروا تيجو كلكم كـفاية كام واحد . . حاغديكم وأسـليكم وأبسطكم . . حافرجكم على وحش تخين . .

ضحيل : احنا لازم نروح نشوف نورا . .

نحيل : نورا . . **(يصفر)** نورا . . **(يصفر)** . .

حجاب : وأنا حروح معاهم . . خليك أنت يا أستـاذ رمادى مع عديلك وابقى حصلنا : **(يغمز له)** . .

رمادى وهو كذلك . . يالله بينا يا دكتور مع الأستاذ ورد . .

إظـــلام

المشهد السابع

(منزل الأستاذ ورد)

(تدخل مدام زهرة ومدام فلة)

زهرة : واد يا علوى.. واد يا نبوى..

فلة : هم راحوا فين يا بت.

زهرة : فين سَبَتْ الغسيل يا واد؟ واد يا علوى

(يدخل علوى ونبوى يحملان سلة غسيل ضخمة مستطيلة لها أيد تحمل منها فى الجانبين)

فلة : هنا.. هنا.. فى النُّصّ..

زهرة : جنب الباب أحسن..

فلة : يالله يا حبيبتى فَهِّمى الولاد حيعملوا إيه بالضبط.. ما عندناش وقت..

زهرة : ما شرحت لهم ألف مرة.. (تزفر) نقول تانى.. باختصار حتفضلوا جنبنا هنا فى المطبخ.. وأول ما ناديكو تخشوا على طول ومن غير سلام ولا كلام.. تشيلوا السبت ده على كتافكم وتخرجوا.. وبسرعة وعلى طول أجروا بيه على شط النيل عند المصبغة اللى جنب الكوبرى.. وارموا اللى فيه كله فى الميه (صمت) مفهوم؟ فى البركة اللى فيها طين دلوقت وبتعلا أيام الفيضان.. مفهوم؟

فلة : فهمتوا يا ولاد؟

زهرة : دانا حفظتهم الدرس وحياتك عندى.. يالله.. خليكوا جنب الباب هنا..

فلة : أستخبى أنا بقى؟

زهرة : هى الساعة بقت كام؟

فلة : عشرة تمام..

زهرة : الواد عصفور أتأخر..

فلة : زمانه جاى..

(يدخل عصفور)

عصفور : الباشا وصل.. حيخش م الباب الوَرّانى يا مدام زهرة وعايز يشوف حضرتك..

فلة : واد أوعى تكون فتحت بقك بكلمة لحد تانى.. أوعى تكون قلت له إن أنا هنا..

عصفور : أحلفلك سيدى ما يعرفش إنك هنا خالص.. ومش عايز حد يعرف إنه جاى هنا حتى..

فلة : طيب يالله.. حاجيب لك هدية حلوة.. **(إلى زهرة)**.. أستخبى أنا بقى.

زهرة : وهو كذلك.. **(إلى عصفور)** روح قول للباشا إنى لوحدى يالله. ما تنسيش يا فلة يا حبيبتى..

(تختفى فلة)

(بصوت تمثيلى) يا ترى اتأخر ليه.

(فنطاس باشا داخلا..)

فنطاس : **(يغنى أو ينشد)**

أخيراً وجدتك يا جوهرة

وإنك بين النسا مفخرة

لقــد عشت حــتى بلغت المــرام
وجــئــتك فى الســاعة العــاشــرة
فلست أبــالى إذا المــوت جــاء
ووارانى القـــوم فى المـقـــبـرة
فــأهلاً حــيــاتى وأهلاً مــمــاتى
وأهلا ســـعــادتـى الغــامــرة!

زهرة : (جانبًا) وها قد بدأنا فى المسخرة.. (إليه) أهلا يا باشا.

فنطاس : يا صباح الفل يا صباح الورد يا صباح الياسمين يا مدام زهرة أنا ما عرفش أنافق - ما أعرفش الكلام الفارغ.. اللى جوه قلبى من دهب.. حب يليق بالباشوات والست اللى أحسن م الباشوات.. عينيكى يا مدام ألماظ.. وقورتك يليق عليها التاج..

زهرة : إيه كله يا باشا؟ أنا قورتى ما يلقيش عليها غير المنديل أبو أويه..

فنطاس : فشر.. انتى جمالك أرستوقراطى.. رغم أنك م الطبقة المتوسطة.. لو كان الحظ ابتسم لك زى ما ابتسم لك الجمال كنتى بقيتى باشا من غير زواق.

زهرة : إيه الكلام ده يا فنطاس باشا.. دنا حتى على قدى وشكلى يعنى..

فنطاس : آه إلا دى.. كل حاجة فيكى بتنطق وتقول.. أنا باشا أمال إيه اللى خلانى أحبك انتى بالذات.. تقدرى تقولى لى إيه اللى خلانى أخلص لك فى الحب؟

زهرة : يعنى ما بتبصش لغيرى؟

فنطاس : (منزعجًا) غيرك أزاى؟

زهرة : أنا شفتك داك النهار بتهزر مع مدام فلة..

فنطاس : مدام فلة؟ هى صحيح أختك لكن إيش جاب لجاب.

زهرة : ربنا يعرف حقيقة شعورى وحقيقة اللى فى قلبى.

فنطاس : وأنا حاثبت لك إنى استاهل الشعور دهه!

(يدخل عصفور)

عصفور : مدام زهرة.. مدام فلة وصلت.. بتجرى وتعبانه وبتنهج وباين عليها قلقانة وعايزه تشوفك ضرورى.

فنطاس : أوعى تخليها تشوفنى أنا حاستخبى ورا الستارة..

زهرة : طيب يالله بسرعة.. أحسن أختى لسانها طويل وأنت عارفها..

(يختبئ فنطاس باشا وتدخل مدام فلة)

فلة : (داخلة) إيه اللى عملتيه ده يا زهرة يا ختى.. ليه الفضايح دى بس.. بقى بعد العمر ده كله تعملى كده..

زهرة : عملت إيه بس يا ختى؟..

فلة : تجيبى لنفسك الكلام وتخلى جوزك يشك فيكى.. ليه بس يا حبيبتى؟

زهرة : انتى بتقولى إيه يا فلة يا حبيبتى.. قصدك إيه من ده كله.

فلة : يعنى ما انتيش عارفة؟ حتنكرى على أنا كمان

زهرة : إيه بس اللى حصل يا حبيبتى.. مش تقولى بس؟

فلة : لا قول ولا أعيد.. أحنا فى دلوقت. دلوقت جوزك جاى ع البيت ولامم معاه البلد كلها.. آل إيه جايين يشوفوا راجل انتى مخبياه عندك هنا..

زهرة : يا شيخة فال الله ولا فالك..

فلة : احنا دلوقت فى فالى وفالك.. جوزك جاى بقولك ووراه عشرين راجل..

زهرة : طيب بس ممكن (**تمثل الإحراج الشديد**) ممكن تسمعينى.

فلة : واضح أنه غلطان وما عندكيش حد.. الحمد لله قد إيه ريحتينى!.. دا الأستاذ ورد جايب سيفه الجديد وناوى يقطع رقبته.. ورقبتك.

زهرة : يا نهارى.. يا كسوفى يانى.. يادى الوقعة..

فلة : إيه يا روحى؟

زهرة : أصل الحقيقة.. اعترف لك.. أنا عندى راجل محترم هنا ما فيش حاجة يعنى كده ولا كده لا سمح الله.. لكن.. برضه خايفة عليه.. وما دام فيها قطع رقبة..

فلة : ودى حاجة تخبيها على برضه.. يالله قوام نشوف له صرفه! لازم نهربه م البيت.. لازم يخرج من غير ما حد يشوفه..

زهرة : ممكن تخبيه؟

فلة : تخبيه فين يا عبيطة؟ داجوزك حيفتش البيت حته حته ولازم يقطع رقبته.

زهرة : أنا موش خايفة على رقبتى قد مانا خايفة على رقبته.

فلة : جاتنى فكرة.. سبت الغسيل ده.. إيه رأيك؟. لو كان يدخل فيه.. يعنى لو ماكنش السبت صغير عليه كان ممكن ندخله فيه ونحط معاه البياضات ونخليه يروح مع علوى ونبوى للمصبغة اللى جنب الكوبرى.

زهرة : يا ريت.. بس أصله موش ممكن يخش فى السبت ده.. يا نهارى! يا خسارة رقبتك يا باشا!

(يخرج فنطاس باشا من وراء الستار)

فنطاس : هو فـين السبت ده.. فـين.. دا ياخدنى قـوى صدقـينى اسمـعى الكلام يا مدام.. دانا اخش فيه بسهولة..

فلة : **(تتصنع الدهشة الشديدة)** فنطاس باشا؟ يا خبر **(جانبًا إليه)** كده برضه بعدما بعت لى الجوابات والقصائد.

فنطاس : **(جانبًا إليها)** احلف لك إنى باحـبك انتى ومـا باحبش حـد غيـرك.. بس أرجوكى.. ساعدينى دلوقت. لازم أهرب.. لازم أخش السبت.

زهرة : اتفضل يا باشا..

(يدخل السبت وتغطيانه بالملاءات)

فلة : **(تنادى عصفور)** غطى سيدك ياد.. يالله يا زهرة.. نادى الولاد..

(يخرج عصفور)

زهرة : يا علوى.. يا نبوى..

(يدخل علوى ونبوى)

يالله قـوام.. خدوا الهدوم دى من هنـا بسرعة. فـين النبوت اللى تشـيلوها بيه.. يالله قوام.. اعمل لك همة أنت وهو..

(بمجرد أن يرفعا السلة يدخل ورد والرمادى والدكتور غضبان)

ورد : **(إلى من فى صحبته)** اتفـضلوا.. إذا كـنت غلطان اعـملوا فـىَّ اللى انتـو عايزينه.. اتفضلوا **(إلى علوى ونبوى)** انتو شايلين ده على فين؟

علوى

ونبوى : ع المصبغة.

زهرة : إنت مالك إنت ومال الغسيل؟ ما يودوه مطرح ما يودوه.

ورد : الغسيل.. آه والله.. محتاجين نغسل السمعة.. نغسل الكرامة.. نغسل.. وننضف.

(يخرج علوى ونبوى حاملين السلة)

ودلوقت بقى حاحكيلكم ع الحلم بتاعى.. أصلى حلمت امبارح أنه زارنا وحش.. اتفضلوا.. آدى مفاتيح الأوض.. اطلعوا دوروا عليه.. البيت تحت أمركم.. بس **(يوصد الباب بالمفتاح)** لازم أقفل الباب ده الأول عشان ما حدش يهرب.

الرمادى : إنت غلطان قوى يا ورد يا خويا.

ورد : أما نشوف.. اتفضلوا ورايا..

(يخرج)

غضبان : غِيرَةْ؟ غِيرَةْ؟. ليه غِيرة؟

(يخرج الرمادى وغضبان)

فلة : أما حتة مصادفة! يا ترى إيه اللى خلاه يشك ويجيب جوزى معاه؟

زهرة : أقول لك الصراحة.. أنا مبسوطة اللى ده حصل.. كان نفسى من زمان أدِّى له درس وأخليه يبطل غيرة..

فلة : تفتكرى حد قال له؟

زهرة : قال له على إيه؟ موش ممكن - دا طبعه كده.. خلقته كده.. كل شوية يطلع فى طلوعة ويقول لك الستات خاينين وعقلهم تافه.. وهو من يوم ما وصل الباشا وحاله موش عاجبنى.

فلة : (تضحك) مسكين الباشا.. خايفة يرموه فى مية المصبغة..

زهرة : خايفة يتلون يعنى (تضحك) وهو ناقص ألوان؟

فلة : ولاً المية الباردة..

زهرة : إياك تغسل المرض اللى فى قلبه.

فلة : ما كنتى بتقولى اللى زى ده ما بيشفاش بسرعة.

زهرة : أنا اللى لسه ما شبعتش! آه يا زهرة يا ختى! ياما نفسى أديله علقة.. علقة يعنى علقة مش حمام بارد.. نفسى أفضل أضرب فيه لحد ما أفِشّ غلِىًّ!

فلة : تفتكرى نقدر نبعت له تانى؟

زهرة : مِيّة فى المية - لازم نحاول كمان مرة.. نعتذر له وندّى له أمل من جديد.

فلة : ونضربه سوا.

زهرة : (تضحك) ماشى يا فلة.. خلاص.. حابعت له لهلوبة وأقول له يجى بكرة الساعة تسعة عشان أعوضه عن اللى حصل له..

(يدخل ورد والرمادى وغضبان)

الرمادى : عيب عليك يا أستاذ ورد.. موش مكسوف من نفسك؟

غضبان : شيطان وسواس خناس كناس وسوس له.

الرمادى : لازم تبطل التهيؤات دى بقى.

ورد : غلطة يا أستاذ رمادى - معلش..

غضبان : مراتك شريف عفيف خفيف نضيف.. يا ريت ألاقى زيها.. أنا بحب شرف كتير..

ورد : لازم أعتذر لكونى.. الحقيقة (فى منتهى الحرج).. وبإذن الله.. بعد الغدا حاشرحلكو الظروف اللى خلّتنى أعمل كده.. ولازم اعتذر لمراتى.. حقك

على يا زهرة يا حبيبتى.

زهرة : طوّل عمرك شكاك..

ورد : حقك عليا.. أبوس راسك..

رمادى : خلاص.. وهىً قبلت الاعتذار.. أنا رأيى إن احنا ننسى الموضوع ده خالص.. وأنا عازمكو ع الفطار.. نفطر كلنا بدرى وبعدين نطلع نصطاد فى الغابة اللى ع النيل.

ورد : موافق

غضبان : أنا معزوم يا بو نورا؟

الرمادى : طبعًا يا دكتور طبعًا.

(يعود علوى ونبوى حاملين سلة الغسيل وحينما تراهما فلة وزهرة تشهقان من الفزع.. بينما لا يلتفت ورد والرمادى وغضبان وأثناء الخروج يقول الرمادى جملة الستارة)

الرمادى : لازم تصدقنى بقى لما أقول لك ما فيش حد غريب فى البيت!

ستار

الفصل الثانى

المشهد الأول

(حديقة منزل الأستاذ الرمادى - يدخل سعدون وهو شاب فى العشرينيات ، وسيم وأنيق، يتلصص ثم ينادى على نورا - تخرج له - واضح أنها كانت تنتظره)

سعدون : نورا.. نورا..

نورا : (تخرج من البيت) مين؟ سعدون؟

سعدون : يا روح سعدون.. يا حياة سعدون.. يا قلب سعدون.. يا عين سعدون..

نورا : (فى لؤم) يا جيب سعدون؟

سعدون : إيه؟

نورا : إنت موش بتقول بتحبنى عشان فلوسى؟

سعدون : أنا ما قلتش.. كلّ اللى قلته إن حبى لك حب متكامل..

نورا : (تكمل الجملة) لا يفرق بين نفس الإنسان وجسده وبين الشخص وماله..

سعدون : أنا قلت كده؟

نورا : (تخرج ورقة) أهه.. آدى الجواب اللى وصلنى من لهلوبة.

سعدون : طب ممكن أشرح لك؟

نورا : وهى دى عايزه شرح؟ أنت عايز الفلوس زيك زى غيرك.. والعملية لا فيها حب ولا يحزنون..

سعدون : إزاى بس؟ دانا بحب الأرض اللى بتـمشى عـليهـا. . الأكل اللى بتاكليـه. . (فجأة) وعارفه بحب الفلوس عشان فى إيديكى. .

نورا : ما تحبهاش لو كانت فى إيد حد تانى؟

سعدون : أرجوكى افهمينى. .

نورا : سعدون أنت خيبت أملى. . كنت فاكرة إنك الوحيد فى وسط الخطاب دول اللى عايزنى لنفسى. . لىّ! أنا. . نورا. .

سعدون : إنتى ليه بتفرّقىِ بينك وبين فلوسك؟ هى فلوسك دى موش جزء منك؟

نورا : ولو راحت؟ لو ضاعت؟

سعدون : وإيه اللى حيضيـعها؟ انتى نسيتى الحلم اللى قلتلك عليه؟ دكـانة كبيرة على شط النيل. . مليانة ناس تبيع وتشـترى. . وانتى واقفة على الكيس. . تملى الأدراج فلوس وتعدّى فـيهم. . وكل ما يتلم شـويه نشترى دهب وفـضة. . ونفتح دكان تانى. . ندى واحد لابننا. . وكمان -

نورا : (مقاطعة) سعدون.

سعدون : نورا؟

نورا : تعمل إيه لو قلت لك إنى ما عنديش ولا مليم؟

سعدون : (مفكرًا) أقول أنك شقية وبتضحكى على.

نورا : ولو حلفت لك؟

سعدون : أصدقك. . طبعًا (يفكر) لكن بقى. . أصل الموضوع. .

نورا : شُفْتْ بقى؟

سعدون : شُفْت إيه؟ هو عمى الرمادى معقول يسيبنا نشحت يعنى؟ ممكن يدينى سلفة

أفتح بيها المحل.. وبعدين نسددها له على أقساط..

نورا : يعنى مصمم تتجوزنى؟

سعدون : يا نورا أنا بحبك.. موش قادرة تفهمى ده؟

نورا : والفلوس؟

سعدون : الفلوس مهمـة طبعًا لكن - (فى لحظة رقة) حتى من غـير فلوس.. نورا هى نورا.. إنتى نفـسك فلوس.. عـقلك.. شطارتك.. وقـوفك جنبى.. كل حاجة فيكى فلوس.

نورا : يادى الفلوس - موش ممكن الرجالة يحبوا حاجة غير الفلوس؟

سعدون : يا نورا يا حبيبتى عايزانى أكره الفلوس ليه؟ عيبها إيه الفلوس؟

نورا : وأنا عيبى إيه؟

سعدون : أنا بحبك.. باعبدك.. نورا.. أنا موش عايز فلوس..

نورا : يا حبيبى سعدون

سعدون : يا حبيبتى يا نورا.

(تخرج لهلوبة من المنزل - تراهما فينزعجان)

لهلوبة : إيه يا سعدون يا خويا؟ إيه ده كله إيه ده كله؟

سعدون : ست لهلوبة.

نورا : هى ماما خارجة دلوقت؟

لهلوبة : آه يا نا ع العواطف! امتى الدكتور غضبان يفَتَّحْ ويفهم.. (تتذكر) يا خبر دا لو شافك هنا يدبحك.

سعدون : الدكتور؟

لهلوبة : الأستاذ الرمـادى.. دا خارج على طول.. تعال معاى قوام.. فُتَناكى بعـافية يا نورا.. يالله بينا..

سعدون : مع السلامة يا نورا.

نورا : مع السلامة يا سعدون..

(تخرج لهلوبة وسعدون)

نورا : **(وحدها على المسرح)** مـا يمكن كـلامـه صح؟ مـا يمكن الفلوس بِتْحَلِّى الواحدة وتخلى الناس تحبـها؟ أنا ليه باقاوح وعايزاه يحـبنى من غير فلوس؟ وإذا كـان كل الخطاب حـاطّين عـينهم على الفلـوس.. ع الأقل أنا بحب سعدون وموش ممكن أتجوز غيره.

(يدخل ضحيل ونحيل من الجانب الأيمن)

ضحيل : **(هامسًا إلى نحيل)** أهه.. ولوحدها.. يالله..

نحيل : يالله إيه؟

ضحيل : شد حيلك.. أخطبها.

نحيل : طب ما تسيبنيش أرجوك..

ضحيل : ما تخافش يا نحيل جَمِّدْ قلبك.. (هامسا) سبعميت جنيه.. ودهب وفضة..

نحيل : طب خليك معاى..

ضحيل : ولا يهمك.. **(إلى نورا)** يا آنسة نورا.. يشرفنى أقدم لك ابن أخويا الأستاذ نحيل.. خطيبك..

نورا : خطيبى؟

ضحيل : والدك وافق..

نورا : وافق على إيه؟

ضحيل : خلاص.. احنا اتفقنا على كل حاجة..

نورا : بس دى مفاجأة..

ضحيل : عارف عـارف. كان مفـروض يحصل حب فى الأول وحاجـات كده.. لكن ملحوقة.. أهو محضر النكت وجاهز..

نورا : النكت؟! تانى!؟

نحيل : لا.. المرة دى كله تمام.. اشتريت كتاب النكت وملحق الفوازير.

ضحيل : محضرلك خمستاشر نكتة..

نورا : خمستاشر مرة واحدة؟!

ضحيل : وخاصة نكتة الوزة ونكتة الحزام الأصفر..

نورا : كده كده؟

ضحيل : أمال يا نورا هانم.. إحـنا عندنا أغلى منك؟ أسيبكـو أنا بقى عشان تحـبوا بعض.

نحيل : ما تمشيش يا ضحيل بك.. أرجوك يا عمى.. خليك قُرَيِّبْ.. سايق عليك النبى..

(يخرج ضحيل)

نورا : إيه الحكاية يا نحيل أفندى؟

نحيل : مظلوم والله مظلوم.

نورا : نحيل أفندى.. (بتنغيم) نَحُّوَلَهْ!. اعترف!

نحيل : أعترف (منهاراً) أنا صحـيح مُعْجَبْ بيكى قوى.. وعارف إنـك غنية وعندك

سبعميت دينار وذهب وفضة.. لكن ما اعرفش فى الحب والحاجات دى..

نورا : وتغصب نفسك ليه؟

نحيل : أصل عمى عايزنى اتجوزك.. وبعدين والدك وافق ع الخطوبة.. أصله معجب بأخلاقى..

نورا : إنت أخلاقك روعة..

نحيل : بس عمى ضحيل مصمم أقول لك نكت عشان أضحكك وبعدين تحبينى..

نورا : ما انت بِتْضَحَّكْ من غير حاجة.

نحيل : (فى حزن) أبدا.. أقول لك على سر؟ أنا جربت النكت اللى حفظتها على ناس كتير وما فيش حد ضحك.

نورا : نكت إيه؟

نحيل : نكتة الوزة -

نورا : وزة إيه؟

نحيل : أصل أبويا كان سرق وزة.. ولما سألوه سرقتها ليه... قال لهم عشان تطول رقبتى.

(لا تضحك نورا - فينهار باكيا)

موش قلتلك. موش قلتلك.

نورا : **(تجبر نفسها على الضحك)** لا.. دى ظريفة خالص..

نحيل : بجد؟

نورا : دى تموت م الضحك.

نحيل : ولما سألوه أنت لابس حـزام أصفر ليه.. قال لهم أصل مـن غيره البنطلون يهرُّ..

نورا : (تضحك ضحكًا عصبيًا) إلا يهرّ دى.

نحيل : (يضحك) الواحد حَيْهُرّ على روحه من الضحك..

(يدخل الرمادى والسيدة فله زوجته)

الرمادى : أنت هنا يا نحيل أفندى؟.. نورا.. اسـمعى.. حِبىٍّ الجدع ده.. أنا راضى عنه ورأيى إنه لايق عليكى..

فلة : إحنا موش قلنا الدكتور أحسن؟

الرمادى : إحنا ما قلناش ولا جبنا سيرة الدكتور..

(فجأة يدخل الدكتور غضبان شاهرا سيفه)

غضبان : أنا جيت اخطب نورا.. وبحد السيف إن لم يكن بسواه..

فلة : شايف العربى الفصيح يا رمادى..

غضبان : حفظت الكلام طول صباح.. فصيح عربى ظريف.

فلة : بس ممكن تدخَّلْ السيف.

نحيل : (إلى نورا) أنا خايف.

نورا : قل له نكتة الوزة!

إظـلام سـريع

المشهد الثانى

اللوكاندة

فنطاس : (يعطس) واد يا جلنف..

جلنف : (داخلاً) أمرك يا سعادة الباشا..

فنطاس : جيب لى كوز شاى ولقمة ناشفة.. (يعطس)

جلنف : (ضاحكًا) سعادتك بردان؟

فنطاس : (فى غضب) إمشى انجر يالله.. اجرى.. جتَك البَلاَ.

(يخرج جلنف)

والله عشت ياباشا وخليت الناس يشيلوك فى سبت غسيل ويرموك فى النيل! ولاد الملاعين رمونى فى الميه زى ما يكونوا بيغرقوا قطة فى شوال (يعطس). ولو كانت المصبغة غويطة شوية كان زمانى غرقت والا كانت طلعت لى عروسة البحر يا ساتر يا رب.. أهو درس الواحد اتعلمه..

(يعود جلنف بكوز الشاى ولقمة)

جلنف : الست لهلوبة عايزة حضرتك..

فنطاس : فين دى.. وقعتها سودة.. خليها تخش..

جلنف : اتفضلى يا ست..

(تدخل لهلوبة)

لهلوبة : اسمح لى أرجوك.. اعذرنى.. (تغير اللهجة) أنا باصبَّح.

فنطاس : خد ياد الكوز ده املاه تانى..

جلنف : هوا . .

(يخرج)

لهلوبة : أرجوك . . اعذرنى . . أنا جاية من عند مدام ورد . .

فنطاس : مدام ورد لا مؤاخذة . . موش عايزين النهاردة . .

لهلوبة : سامحنى يا باشا . . اعذرنى . . يا حرام . . ما كانتش غلطتها يا روحى . . دى اتخانقت مع الخدامين خناقة لرب السما عشان ما فهموش كلامها . . وغلطوا أكبر غلط . .

فنطاس : أكبر غلط أن الواحد يصدق الستات . .

لهلوبة : يا باشا دى ندمانة على كل اللى حصل وزعلانة موت . . دى حالتها تصعب عالكافر . . مسكينة . . حضرتك لو شفتها حتصعب عليك خالص (تغير اللهجة إلى إغراء) وحتليِّن قلبك . . جوزها حيخرج بكرة الصبح يصطاد عصافير . . وحتفضل فى البيت يا روحى لوحدها من الساعة تسعة للساعة عشرة . .

فنطاس : اسمعى يا ست انتى . . أنا مستحيل أصدق كلام الستات تانى! . . وخاصةً (يعطس) أهل المعادى .

لهلوبة : خلينى بس أفهِّم سعادتك . .

فنطاس : (مصححًا) معاليك .

لهلوبة : معاليك راجل كبير وتفهم وتقدر . . هو يعنى ذنبها إن جوزها الغيَّار ده طَبْ من غير ميعاد؟ هو يعنى ذنبها إن جوزها بيغير عليها؟ هو يعنى ذنبها -

فنطاس : (مقاطعًا) لا ذنبها ولا ذنبى . . اتفضلى . . مع السلامة . .

لهلوبة : (تتظاهر بالبكاء) وأنا أطلع م المولد بلا حمص.. دانا ما بقاش عندى قرش صاغ أجيب به لبان..

فنطاس : (جانبًا) ما هو مبروك اتأخر.. وما فيش فلوس.. **(إليها)** ابقى اتفاهم معاكى بعدين.

لهلوبة : ويهون عليك تسيبها لوحدها؟ لوحدها خالص؟ من الساعة تسعة للساعة عشرة.. تقعد لوحدها خالص من تسعة لعشرة؟

فنطاس : من تسعة لعشرة؟

لهلوبة : نفسها تصالح سعادتك وتعوضك عن اللى حصل.. تحب سعادتك أقول لها حاجة..

فنطاس : معاليك.. يعنى مصممة؟

لهلوبة : دى حالتها -

فنطاس : وهو كذلك حاجيلها فى الميعاد.. بس ابقى فكريها إن الرجالة دول موش لعبة.. وقوليلها تعرف مكانتى ووزنى..

(تشير إليه أن ادفع المعلوم فيعطيها قرشا.. تتأمله فى امتعاض وتخرج)

لهلوبة : (خارجة) معاليك؟ وقرش؟ **(تخرج)**

فنطاس : **(وحده على المسرح)** الفلوس خلصت.. وبدال ما ييجى الأستاذ مبروك يدفع المعلوم تيجى بوز النحس دى.. **(يسير فى قلق على المسرح)** ميعاده فات من ساعة.. إيه اللى أخّره بس؟..

(فجأة يدخل ورد متخفيا فى زى مبروك)

ورد : بارك الله فيك يا باشا..

فنطاس : أستاذ مبروك.. أنت اتأخرت خالص..

ورد : يا سعادة الباشا أنا كنت منتظر الهانم اللى عندك تخرج **(يغمز إليه)**

فنطاس : آه.. لا.. دى حاجة تانية.. أنت طبعًا عايز تعرف حصل إيه مع مدام

: زهرة؟.. مرات الجردل ورد..؟

ورد : **(مقدمًا إليه كيس نقود)** عايز اطمن..

فنطاس : موش حاكذب عليك.. رحت لها البيت فى الميعاد اللى حددناه

ورد : **(هامسًا وبقلق)** وعملت اللى - قصدى - يعنى - حصل؟

فنطاس : ما حصلش يا أستاذ مبروك..

ورد : ليه بس؟ غيرت رأيها والا إيه؟

فنطاس : أبدًا - بس الجردل يا أستاذ مبروك.. جوزها اللى بيغير من خياله - وصل فى وسط الزحمة ولخبط الدنيا.. وآل ما يوصلش إلا فى اللحظة الحرجة يا أستاذ مبروك..

ورد : **(قلقًا)** قصدك إيه بالحرجة؟؟

فنطاس : بعد ما اعترفنا بالحب ودخلنا ع المهم.. وزى ما تقول خلصنا الفصل الأول من المسرحية..

ورد : مسرحية من فصلين دى والا تلاتة..؟

فنطاس : **(يضحك)** يا أستاذ مبروك ما تقلقش.. الباشا برضه مكتوب له يعيش.. تصور الراجل ده يوصل ومعاه نص رجالة البلد ومصمم يفتش البيت عشان يلاقى عشيق مراته..

ورد : يا خبر.. وحضرتك هناك؟

فنطاس : وحضرتى هناك..

ورد : عايز تقول إنه دور عليك وأنت موجود وماقدِرش يلاقيك؟

فنطاس : جاى لك فى الكلام.. من حسن الحظ وصلت واحدة اسمها مدام فلة.. أختها.. جات تحذرها.. قالتلها إن جوزها جاى فى السكة.. وعلى طول حَطُّونى فى سبت غسيل..

ورد : سبت غسيل؟

فنطاس : أيوه الله سبت غسيل.. حشرونى مع القمصان الوسخة والشرابات والفنلات والمناديل والفُوَطْ المدهننة اللى ريحتها تطفش بلد..

ورد : وقعدت فيها قد إيه؟

فنطاس : حاقول لك يا أستاذ مبروك.. حاوريك يا أستاذ مبروك قد إيه اتحملت أنا عشان خاطرك..

ورد : وأنا مقدر والله..

فنطاس : مش ممكن تقدَّرْ يا أستاذ مبروك.. تقدَّرْ إيه والا إيه؟ دول بعد ما حشرونى فى الهدوم نادوا على اتنين خدامين يشيلوا السبت وأنا فيه.. وقبل ما يخرجوا طبّ الراجل الغَيَّارْ وقعد يسألهم رايحين فين بالسبت.. وَعدُوَّكْ أنا بقى كنت حاموت من الخوف.. وبعد ما خرجنا خدونى وجروا بى على المصبغة اللى عند الكوبرى.. كنت سخنت م الدفا وبدأت أسيح.. أى والله.. ولولا معجزة كان زمانى فطست.. وبعدين راحوا الشياطين رامينى وأنا سخن وملهلب كده فى الميه.. نزلت أطشطش زى ما تكون حديدة

سخنة فى ميــه باردة. . والا حدوة حصان فى دكان حداد. . حــدوة مولعة نار يا أستاذ مبروك يرموها فى ميه باردة. .

ورد : **(يكتم الضحك)** أنا آسف إنك اتحملت كل ده يا باشا عــشان خاطرى. . يا خسارة. . مافيش أمل بقى فى الموضــوع بتاعى. .؟ يعنى حتصرف نظر عن الست دى. .؟

فنطاس : أصرف نظر؟ والله لو صرفت فلوس الدنيا كلها. . **(يضحك)** وفلوس الأستاذ مبروك كلها. . ما اصرف نظر عنها. . **(هامسًا)** بكرة الساعة تسعة. .

ورد : موش فاهم. .

فنطاس : جوزها. . أصله حيخرج يصطاد عصافير يا سيدى الساعة تسعة. . وبعتت لى الست اللى أنت شفتها دلوقت. . عــايزانى اروح لها عشان تعوضنى عن اللى حصل. . اسمع. . ابقى عدى على أنت فى الوقت اللى يريحك وحاقول لك عملت إيه. . مع السلامة. **(يخرج فنطاس مسرعًا)**

ورد : كده كده. .؟ عال عال. . حلم والا علم. .؟ أنا نايم والا صاحى يا ولاد؟ دا موش حلم. . دا كــابوس اصحى يا ورد افندى. . سمــعتك فى الطين. . آدى اللى اخدته م الجواز. . م الغسيل ومن سبت الغــسيل. . موش ممكن حيفلت منى بكرة. . حيــروح فين؟ حــدور عليه فى سبت الغــسيل وطشت الغــسيل وجوه النملية وتحت الطبلية. . وقعتِك سودة يا باشا الكلب. .

(يخرج)

إظــــلام

المشهد الثالث

منزل الأستاذ ورد

(يدخل الباشا وزهرة)

فنطاس : ندمك ع اللى حصل عوضنى عن التعب والـ (**يعطس**) البرد.. بس طمنينى الأول.. انتى واثقة إن جوزك موش حيرجع بدرى النهاردة؟

زهرة : دا بيصطاد يا باشا..

فنطاس : المهم إن احنا نعرف نتكلم على راحتنا قبل ما حد يطب كده والا كده..

زهرة : وهو الباشا يهمه؟ موش كاتب لى:

فارس مغـــوار
مخلص من نار
سيفـــه البـتار
يحـمى الديار؟

فنطاس : أيوه بس أنا ما جيـبتش سيفى مـعاى.. إحنا فى ميعـاد غرامى والا جايين نتخانق؟

زهرة : يعنى موش عايز تحمينى؟

فنطاس : موش فاهم.. انتى خايفة لا حد ييجى والا ايه؟

(صوت مـدام فلة من الداخل «يا جمـاعة ياللى هنا.. يا مدام زهرة.. يا جماعة يا هل البيت»)

زهرة : خش الأودة يا باشا..

(يخرج وتدخل مدام فلة)

فلة : ازيك يا حبيبتى.. مقفلة الشبابيك والبيبان ليه؟ إيه العبارة كفى الله الشر.. حد غريب هنا؟

زهرة : ما غريب إلا الشيطان.. ما فيش غيرنا احنا والخدامين..

فلة : بتتكلمى جد؟

زهرة : إلا جد.. طبعًا جد **(جانبًا إليها)** عَلِّى حِسِّكْ شوية..

فلة : الحمد لله.. ريحتينى خالص.. أما أقعد آخد نفسى.. أحسن كان حَيْطَلَّعْ على جِتِّتى البَلاَ دلوقت..

زهرة : مين كفى الله الشر؟

فلة : مين؟ جوزك طبعًا.. رجعت له الحالة تانى وجه خد جوزى من البيت واهو ساحبه من إيده على هنا.. ونازل شتيمه فى الجواز والمجوزين وكل بنات حوا من كل لون وجنس.. الحمد لله إن الباشا التخين موش هنا..

زهرة : ليه؟ جاب سيرته تانى؟

فلة : مابيجييش الا سيرته.. وبيحلف إنه المرة اللى فاتت كان هنا فى سبت غسيل.. وفضل ورا جوزى لحد ما خلاه يلغى صيد العصافير ويجر الشلة كلها وراه ع البيت هنا عشان يتأكدوا أنه موش غلطان.. **(تتنفس الصعداء)** الحمد لله إن الباشا موش هنا.. عشان يعرف إن غيرته موش فى محلها..

زهرة : إنتى سيبتيه فين؟ إوعى يكون جاى بصحيح..

فلة : جاى بصحيح؟.. دا زمانه وصل يا ست انتى.. دانا سيباه فى آخر الشارع..

زهرة : يا يا وقعتك يا مدام زهرة.. يا خيبتك.. يا نيبتك..

فلـة : إيه يا ختى خير..؟

زهرة : خير منين بس.. الخير حييجى منين؟ الباشا هنا..

فلـة : يبقى انتهى.. ضاع.. الله يرحمه..

زهرة : يا شيخة تفى من بقك..

فلـة : يا ست انتى ما بتـفهميش.. اتصـرفى بسرعة.. هربيه قـوام.. اتحركى.. اعملى لك همه..

زهرة : أَهَرَّبُهْ فين بس؟.. أحطه فى السبت تانى؟

(يدخل فنطاس باشا)

فنطاس : لا لا لا.. كله الا دى.. موش مـمكن اخش السبت تانى.. مـمكن أهرب قبل ما يوصل؟

فلـة : يا ريت.. دا موقف اخواته الثلاثة ع الباب وفى أيدهم طبنجات.. ولولا كده كنت خرجت... لكن...

(متظاهرة بالدهشة لوجوده فى منزل زهرة)

لكن أنت بتعمل إيه هنا؟؟

فنطاس : وده وقته برضه.. يا ستى أنا فى عرضك.. أطلع م المَنْوَرْ؟

زهرة : وماله.. بس ابقى حاسب م التِّعبان..

فنطاس : تعبان إيه؟

زهرة : تِعْبانْ كبير ساكن فى المَنْوَرْ.. اتفضل.. لو عضك ابقى نادى..

فلـة : والحمد لله.. معاى دوا السم..

فنطاس : لا لا لا.. ما فيش داعى للمنور..

فلـة : يمكن التعبان نايم . .

فنطاس : نايم والا صاحى . . مش رايح المنور . . حاستخبى . . فى الفرن . .

زهرة : بس ده حيدور فى كل حته فى البيت . . موش ممكن يسيب حتة إلا اما يدور فيها . .

فنطاس : يبقى حاخرج . .

فلـة : لو خرجت فى هيئتك العادية حتضيع يا باشا . . أما إذا اتنكرت بقى . .

زهرة : يتنكر ازاى؟

فلـة : ما فيش عندك فُسْتان يخش له؟

زهرة : عمة الشغالة بتاعتى - الكودية التخينة بتاعة الزار لها عندى فستان يلبسه . .

فنطاس : فين؟ فين؟

فلـة : دا حتى عندنا الطرطور بتاعها أبو شراشيب واليشمك كمان . .

زهرة : يالله عـلى فـوق يا باشـا . . اجـرى على فـوق واحنا حنجيـب طرحـة ونحصلك . .

(يخرج فنطاس باشا)

فلـة : قوام يا باشا . . إجرى على فوق . .

زهرة : نفسى جوزى يشوفه لابـس اللبس ده . . أصله ما يطيقش يشوف الكودية دى وحالف إنه يضربها لما يطلّع العفاريت اللى راكبينها لو شافها هنا . .

فلـة : ربنا يهدى جوزك ويلاقى العصابة بتاعته . .

زهرة : بس يا ريت ييجى . .

فلـة : جاى مية فى المية . . دا عمال يتكلم ع السَّبْتْ زى ما يكون حد قال له عليه . .

زهرة : على فكرة.. أنا حاخلىّ الخـدامين يشيلوا السَّبَتْ مرة تانية ويـقابلوه بيه وهو داخل.. زى المرة اللى فاتت..

فلة : بس ما عنديش وقت يا ختى.. يالله بسرعة نلبسّ الباشا..

زهرة : مـعلهش خلينى بـس أقول لـلخدامـين ع الـسَّبَتْ.. اطلعى انتى وأنا جـاية وراكى.. (تنادى) علوى.. نبوى..

فلة : الله يلعنه الباشا الفنطاس.. مهما عملنا فيه ما بيحرّمش. حتثبت له بالطريقة دى.. ونثبت لجوازنا كـمان أن الستات ممكن يضحكوا ويهزروا ويفرفشوا من غير ما يتمس شرفهم..

زهرة : الهزار والفرفشة موش معناها العيب..

فلة : وصدق المثل اللى بيقول..

يا ما ساكتة ومستحية

وهـى تبن تحته ميه..

(تخرج فلة ويدخل علوى ونبوى)

زهرة : يالله أنت وهو.. شيلوا الـسبت على كتافكو.. سيدكـو زمانه جاى.. وإذا طلب منكو تنزلوه اسمعوا الكلام على طول.. يالله.. شيل يا واد..

(تخرج)

علوى : شيل قصادى..

نبوى : إياك ما يكونش جواه باشوات المرة دى..

علوى : تف من بقك.. أنا عندى اشيل زبالة أهون..

(يدخل ورد مع الرمادى وضحيل والدكتور غضبان)

ورد : سبت الغسيل.. الله الله.. نزلوا السبت ده يا كلاب.. حد ينده مراتى فوراً.. (يسخر.. فى لهجة القهوجى) وعندك واحد روميو تخين وصلحه.. أيوه يا بيه.. ألفُّه لك فى ورقة والاّ أحُطَّهُ لك فى سبت غسيل؟ نَزِّلْ السَّبَتْ ياد..

الرمادى : لا لا.. دانت زودتها خالص يا ورد ياخويا..

غضبان : مجنون كتير.. مخبول مدهول مسطول..

ضحيل : هدى أعصابك يا ورد افندى..

ورد : (مناديًا) مراتى.. يا زهرة هانم.. الجوهرة المكنونة..

(تدخل مدام زهرة)

تعالى هنا يا مدام.. تعالى يا زوجة يا صالحة يا شريفة يا فاضلة يا مهذبة.. رأيك إنى باغير من سبب؟

زهرة : والغيرة من غير سبب –

ورد : حلو قوى.. أنا بقى قليل الأدب.. نزل السَّبَتْ ياد انت وهو..

(ينزلان السلة)

اتفرجوا بقى يا جماعة ع اللعبة دى.. حاوى أنا.. شَوَلَمْ شَوَلَمْ شُقَعْ بُقَعْ – غَسِيلْ جميل – بحق الأستاذْ مبروك لانت طالع.. اطلعْ أحسنْ لك..

الرمادى : أنت زودتها قوى يا ورد..

غضبان : موش مكسوف من نفسك؟

ورد : أنا حاطَلَّعَكْ من تحت الأرض والا.. استعد للوفاة.. إلى الدار الآخرة.

(يخرج السيف)

سامع صوت السيف.. استعد.. واحد اتنين تلاتة..

(يطعن السلة بالسيف)

مع السلامة على جهنم..

ضحيل : المحكمة ممكن توديك المرستان..

ورد : الراجل جوه.. فَضُّوا السَّبَتْ بقول لكم..

(يخرج الملابس من السلة)

الرمادى : يا راجل عيب.. أنت حتورينا هدوم مراتك؟

غضبان : خد دوا عظيم.. يِهَدِّى نافوخك.. تركيب حَظْرَتُنا..

ورد : آه يا نافوخى.. آه يا نافوخ حظرتنا.. احلف لكو يا رجاله إن فيه راجل خرج امبارح م البيت فى السبت دهه.

ضحيل : ع المرستان.. امسكوه..

ورد : لحظة واحدة يا جماعة.. لو سمحتوا نفتش البيت المرة دى سوا.. ولو مالقيتوش اللى فى بالى اعملوا فِيَّا اللى انتو عايزينه.. آخر مرة.. عشان خاطرى..

(يخرج نبوى وعلوى بالسلة)

زهرة : مدام فلة.. انزلى انتى والست العجوزة من فوق.. جوزى عايز يخش..

ورد : ست عجوزة؟ مين دى؟

زهرة : عمة خدامتى.. اللى انته عارفها

ورد : كودية الزار الملعونة.. دى ساحرة ومخاوية.. بقى جاية عشان خدمة أسيادها؟ الله الله.. أصلنا عبط.. دى بتعمل كل عمل وعمل وتحل وتربط.. مخاوية جن ومصاحبة عفاريت زرق.. وعفاريت حمر.. انزلى يا

ساحرة يا عجوزة يا كركوبة انزلى بقول لك..

زهرة : يا راجل انت ما يصحش كده.. يا جماعة أرجوكم حوشوه.. وما تخلهوش يضرب واحدة عجوزة..

(يدخل فنطاس باشا مرتديًا ملابس امرأة ومعه مدام فلة)

فلة : اتفضلى يا ست يا أميرة.. إدينى إيدك..

ورد : إدينى العصايا.. أنا حاوريها..

زهرة : دى ولية عجوزة يا راجل..

فلة : حرام عليك ياسى ورد..

ورد : لازم اخليها تتوب.. لازم تحرم شغل الشر والقر..

فنطاس : (بصوت امرأة) حرمت خلاص..

ورد : احلفى..

فنطاس : احلف أقول إيه؟

غضبان : حـــرام عـليك يـا اســتـــــاذنا..

زهرة : الست كـبرت.. مـا فيـهاش حـيل..

فلة : الســت غلبــــانة فـي بيـــــتـنا.

ورد : والله لاوريـهـــــــــــــــا الـويـل

غضبان : حــرام عليك ســيــبــهـــا يا راجل

زهرة : مـــــوش دى أصــــول الحـنيـــــة

فلة : الســت دى بخـــتــهــــا مـــــايل

ورد : لازم تـتـــــــــوب عـلـى ايـديـه

قنطاس : (يغنى بصوت امرأة)

أنا تبت خلاص حرمت خلاص
بعد ما جات الفاس فى الراس
راح أقول باى باى للزار على طول
وإن كنت أعود حياكلنى الغول

فلة : تحرمى تعملى عمايلك إياها؟

قنطاس : (مستمراً فى الغناء)

حرمت خلاص اعمل كودية
والا اتصور غيرى كروديه
مش ممكن أقول يا شيخ محضر
واللى عليه عفريت يحضر..
أنا تبت خلاص حرمت خلاص

زهرة : وتحرمى تشاغلى الفل والورد؟

ورد : قصدك إيه يا زهرة؟

قنطاس : (مستمراً فى الغناء)

عايزانى أحرم أحب الفل؟
وأشاغل الورد وزهر الورد؟
كله إلا ديه وسامحينى
وإن كنت أعود لك قابلينى
أنا تبت خلاص حرمت خلاص

ورد : دى موش عايزة تتوب.. طيب خدى..

(يضربه بالعصا)

(يجرى الباشا وورد خلفه يضربه حتى يخرج الباشا)

زهرة : كنت حتقتل الولية..

ورد : تتحرق بجاز..

غضبان : دى سحارة أكيد.. أنا شفت شنبها تحت اليشمك..

ورد : يالله يا رجالة نفتش البيت..

رمادى : قال خليك ورا الكداب لحد باب الدار..

ورد : اتفضلوا..

(يخرج الرمادى وورد وضحيل وغضبان)

زهرة : أما حتة علقة..

فلة : انتى ما سمعتيش قال إيه؟

زهرة : سمعت ابن الذين ده.. موش عايز يِحَرَّمْ.. لسه عايز الورد وزهر الورد..

فلة : والفل قال..

زهرة : يعنى نعمل فيه إيه أكثر من كده؟

فلة : والله أنا احترت واحتار دليلى..

زهرة : لقيتها.. بس.. لقيتها..

فلة : هيه إيه يا ختى؟

زهرة : مش ممكن حيتوب ويبطل صحيح إلا إذا فضحناه..

فلة : كل ده موش كفاية؟

زهرة : أنا عايزه أفضحه.. عارفه يعنى إيه افـضحه؟.. عايزه البلد كلها تعرف اللى حصل.. وإن الباشا اللى عامل نفسه قيمة وسيما ما يسواش تلاتة مليم..

فلـة : بس ازاى؟

زهرة : حقـول لك دلوقت.. لما الجمـاعة ينزلوا من فـوق حنحضّر السفـرة واقول لجـوزى على كل حاجـة.. ومين عـارف.. يمكن نخلّيـه يخش معـانا فى اللعبة..

فلـة : فكرة والله..

زهرة : وعارفه حنعمل إيه..

(تهمس لها وتتضاحكان)

إظـــلام

المشهد الرابع

(نفس المنظر - الرمادى وورد وفلة وزهرة ودكتور غضبان)

غضبان : دى حيل ستات عفريتات..

رمادى : لكن الجوابات وصلتكو فى نفس الوقت؟

فلـة : ربع ساعة بين جوابى وجوابها..

ورد : سامحينى يا مراتى.. الغيرة شيطان أعمى.. بيخلى الإنسان يشك فى أشرف وأنبل إنسان.. أنا موش عارف أكفّر عن ذنبى ازاى..

رمادى : كفاية كده يا ورد.. خلينا فى الخطة..

ورد : ما حنا اتفقنا خلاص..

غضبان : أنا رأيى إنه مستحيل حيقبل ييجى ميعاد زى ده.. ده حيبقى بالليل. فى الضلمة خالص..

زهرة : شوف يا دكتور غضبان.. الموضوع ببساطة هو إن عندنا حكاية شعبية بتقول إن يوم عشرة الشهر ده.. بَعْدِ المولد ما ينفضّ بيطوف جنى على بغلة على البيوت وينادى سقًّا.. ميه.. سقا.. ميه.. والمسعود يسمعه بالليل ويصحى يفتح له.. ويقول له اتفضل ويملا منه.. والصبح يلاقى الميه ذهب وألماظ..

فلة : فاحنا بعتنا لهلوبة للباشا واتفقنا معاه أنه يعمل بغلة العرش.. ويمر على بيت الأستاذ ورد..

زهرة : وأول ما أسمع أنا شخللة الجرس أنزل افتح له.. قال إيه حاملا منه ميه..

فلة : وساعتها تهجم عليه العفاريت..

غضبان : عفاريت مين؟ أنا موش بحب العفاريت..

فلة : موش عفاريت بصحيح.. بنتى نورا حتعمل عفريت.. ومعاها البنات الصغيرين.. ويهجموا عليه.. يقولوا له مين اللى بيزعجنا... إذا كان جنى اقتلوه.. وإذا كان بنى آدم يقول هو مين ويعترف.. ويكفر عن ذنبه..

زهرة : وساعتها يظهر للجميع.. وندخل كلنا بالشموع والفوانيس ونفضحه ونجرسه فى المعادى كلها..

غضبان : أنا كمان عفريت.. أنا يعنى أعمل عفريت..

فلة : لا.. إنت لك حاجة تانية تعملها.. تعال أما أقولك..

(تسحبه من يده إلى مقدمة المسرح)

أنت موش عايز تتجوز نورا؟

غضبان : نورا.. روحى.. روح حظرتنا..

فلة : حتكون لابسه قفطان أخضر.. فأنت فى وسط الزحمة دى تروح ساحبها من إيدها ورايح ع المأذون تكتب عليها على طول.. مفهوم؟

غضبان : مفهوم.. لابسه أخضر قفطان.. (إلى الجميع) أنا موافق.. خلاص..

(يدخل نحيل)

نحيل : ضـحيـل ابن عمى قـال لى ع الخطة.. لـكن أنا يا أستـاذ رمـادى.. أنت وعدتنى..

رمادى : جيت فى وقتك.. تعال..

(يتقدم معه إلى الجانب الأيسر من المسرح ويشرح له)

افتكر اللى اتفـقنا عليه.. نورا حتكون لابسه قـفطان أبيض.. تروح واخدها من إيدها ولا سلام ولا كلام وجرى ع المأذون.. مفهوم؟

نحيل : نورا.. نورا.. مفهوم نورا..

(يلتفت إلى الجميع)

أنا موافق.. خلاص..

ورد : ودلوقت بقى أنا حـاحضَّر الملابس التنكرية بتـاعة العـفاريت.. وحاجـهز الحاجة..

رمادى : المهم إن احنا نعرّف الناس مين هو الباشا ده..

ورد : أنا لازم أخَرَّجُهْ م المعادى ماشى على رجليه..

إظـــلام

المشهد الخامس

حديقة اللوكاندة

حجاب : أهلاً سعدون.. اتفضل..

سعدون : لا.. دى كلمة صغيرة فى ودنك.. (يهمس) أصل أنا مزنوق فى مأذون بكرة بالليل.

حجاب : حلوة دى.. واشمعنى يعنى بكرة بالليل..

سعدون : (يقدم إليه النقود) عشان خاطرى.. حابقى اشرح لك العملية بعدين..

حجاب : بدال المأذون اتنين يا راجل يا أمير..

سعدون : أصلها ليلة العمر بالنسبة لى.. اتفقت معاها.. أمورة.. عايزين يجوزوها ناس ما بتحبهمش.. ويا ريت تكون موجود أنت كمان عشان تشهد على العقد.

حجاب : ماشى كلامك يا أمير..

(تدخل لهلوبة)

لهلوبة : سعد صباحكو.. (إلى سعدون) إذا كنت عايز تشوف الباشا اطلع بسرعة.. أصله متنرفز وحالته وحشة وبيسب ويشتم.. بيقول كان عنده واحد اسمه مبروك دوش دماغه.. فتكوا بعافية..

(تخرج)

حجاب : ما وصيكش بقى..

سعدون : عينى الاتنين..

إظـــلام

المشهد السادس

حديقة أو ساحة أمام منزل الأستاذ ورد:

(يدخل الباشا متخفيا فى هيئة بغلة يرن أجراسا ويقول: ميه.. السقا)

زهرة : أيوه جايه..

فنطاس : (متصبًا) أخيرًا يا زهرة.. ليه العذاب ده كله..

زهرة : كل الظروف ضدنا والحظ بيعاكس..

فنطاس : وأنا شفت ويل الويل.. وسهرت طول الليل..

زهرة : واهو دحنا أهه مع بعض..

فنطاس : أخيرًا.. بعد ما عملت بغلة..

زهرة : لكن قل لى يا باشا.. إيه اللى مخليك باقى عليًّا قوى كده؟ إيه اللى أنت شايفه فىَّ يعنى؟

فنطاس : فى الحقيقة.. المسألة كانت واخدة شكل معين فى الأول.. يعنى كنت ولهان وحاموت عليكى.. وبعدين العملية اتعقدت وبصراحة.. دَخَلِتْ فى تَحَدِّى..

زهرة : فى حَدّ بيتحدَّاكْ.. فيه حَد تانى عايزنى تانى بينافسك؟

فنطاس : لا لا لا.. ما فيش حد خالص لكن تحدى الظروف زى ما تقولى.. أما فكرتك بتاعة بغلة العرش دى فكرة مُكْن بشكل.. عارفه ليه؟

زهرة : عشانك قَدّ البَغْل يعنى وما حدش حايعرف إنك بتمثل؟

قنطاس : لا لا لا.. عشان النهاردة موش عشرة فى الشهر.. يعنى احنا خدعنا العفاريت..

زهرة : يا خبر.. النهاردة موش عشرة صحيح؟

قنطاس : النهاردة تسعة.. وكل الناس فاكراه عشرة عشان الهلال اتأخر يوم.. لكن طبعًا العفاريت عارفة..

(صوت عميق مخيف)

زهرة : طب أفرض هم كمان - إيه ده؟ يا ماما.. إيه ده يا باشا..

قنطاس : إيه تانى.. داحنا ضحكنا ع الخلق كلها.. حيكون إيه؟ عفريت؟

(يدخل دكتور غضبان متنكرا فى زى عفريت وحوله مجموعة من الراقصات والراقصين)

زهرة : دا عفريت يا خويا.. يا ماما. يا ماما..

(تجرى مسرعة فتدخل البيت وتغلق الباب خلفها)

غضبان :
مين اللى بيزعج ليالينا
مين جاى يعكر أيامنا
غشتنا فى يوم وتقول عشرة
كان لازم تستنى لبكرة..
هنعاقبه ازاى ع الغش يا هوه
ندبحه نسلخه والا ناكلوه؟
إنسى؟ جنى؟ بغلة؟ حمار؟
إن ما تكلمش اشوه فى النار..

قنطاس : دانا إنس موش جن.. أرجوكو أنا ما غشتش ولا حاجة..

(يحيطون ويرقصون ويكتفونه بحبل غليظ)

غضبان : (يغنى ويرد عليه الراقصون والراقصات)

قــر.. اعتــرف والا حناكلــك

مين أنت وإيه جابك.. انطق..

الكورس : اتكلم.. قول كل ذنوبك..

واهــو دحنا كشفــنا ملعوبك..

قنطاس : مظلوم والله أنا موش جنى..

طيبت وما فيش اللى يعينى..

(يدخل نحيل فيسحب أحد الراقصين الذى يرتدى جلبابا أبيض ويخرج معه)

أنا جيت طمعـان فى مرات واحد..

راجل مـن أهل الحــتـــة دى..

الناس أشــراف وأنا الفــاســد..

أرجـوكــو سـمـاح الـمـرة دى..

(دكـتور غـضـبان يـرى راقصـا يرتدى قـفطانا أخضر فيسحبه من يده ويخرج فوراً)

(الرقص مستمر والباشا يغنى)

حــرمت واهى التـالـتـة تابتــة..

وحلفت مـا عــود الناحيـة دى..

وأنا ياما ضحكت على صحابى..
وغشيت فى اللعب.- أقول تانى؟

(يدخل سعدون يأخذ راقصة «نورا» ويخرج فوراً)

دلوقت عرفت وباين ليَّهْ
إنكو أشراف ميه الميه
حتى العفاريت جات تحرسكوا
والمولى فى ملكوته سامعكو
حَرَّمْت راح امشى طوالى
مش ممكن أقول اللى ف بالى
باستغفر.. أرجوكو سيبونى
وكفاية جرى لى اللى جرالى

(فجأة تضاء الأنوار وتدخل زهرة وفلة وورد ورمادى وضحيل)

ورد : الله؟ إيه اللى جاب بغلة العرش الليلة؟

(يضحكون)

فطفس : الله؟.. الأستاذ مبروك..

ورد : مبروك عليك وعلينا.. مبروك هو الأستاذ ورد..

فطفس : يادى الفضيحة..

زهرة : وزهرة هى زهرة..

فلة : وكنا كلنا عارفين ومستنيين..

فطفس : يعنى العفاريت..

ضحيل : ما عفريت إلا بنى آدم.. نعاقبه أزاى؟

فنطاس : لسه تانى؟

رمادى : لا.. كفاية.. حنزفه فى المعادى لحد ما نوصله للنيل وبعدين -

فنطاس : لا.. أرجوكم.. أنا حامشى بالسُّكَاتْ.. إلهى ما يفضحكوا ولايا..

ورد : يا راجل يا فلاتى! يافلاتى يا خباص.. تاخذ منى الفلوس دى كلها وبرضه لسه بتتبجح؟

فنطاس : أنا.. أنا..

ورد : ما تتكلمش خالص.. أنا حجزت ع الخيل بتاعتك.. أهى يدوبك تسدد ديونك لى.. ديون الأستاذ مبروك.. وتتفضل سيادتك تخرج ماشى على رجليك من هنا..

(يدخل نحيل ومعه ولد يضرب فيه)

نحيل : أنا خُدِعْت.. اتفضلوا.. كنت حاتجوز راجل..

رمادى : إيه الكلام ده يا جماعة؟

نحيل : نورا اكتشفت أنها راجل..

رمادى نورا بنتى..

نحيل اخدت اللى لابس جلبية بيضاء ورحت ع المأذون لقيته راجل بشنب..

رمادى أما حاجة غريبة.. أمال فين نورا؟

فلة راحت مع الدكتور غضبان..

(يدخل غضبان وهو يدفع أمامه لهلوبة)

غضبان اتفضلى.. اشرحى لهم إزاى اتجوزنا..

لعلوبة : أصل الدكتور.. (**تضحك فى خجل**) ما حدش يقدر يفهمه قدى..

غضبان : دا نصيب وقدر مكتوب.. أنا مؤمن بالقدر..

لعلوبة : حد يعرف سعده فيه؟

(تغازله وهو فى خجل يصدها ويبتسم)

فلة : أمال بنتى فين؟

(يدخل سعدون مع نورا)

سعدون : أنا جاى أعتذر أولاً..

نورا : وأنا يا والدى.. يا والدتى.. سامحونى..

سعدون : الحب ربط قلوبنا.. ومش ممكن حد - بعد أذنكو - يفرقنا..

رمادى : (غاضبا) دا تحايل.. خداع.. إيه حكم القانون يا ضحيل بك؟

ضحيل : والله.. والقانون زى ما تقول بيركع قدام الحب..

فلة : بس ده تحايل علينا وخدعنا..

ضحيل : أمال انتو طول المسرحية بتعملوا إيه؟ موش بتخدعوا فنطاس باشا؟

فنطاس : أى والله بيخدعونى..

زهرة : ممكن تسكت أنت؟ تسكت خالص؟

فنطاس : سكت..

ورد : والله يا جماعة أنا شايف أن نتيجة الخداع فى الحالتين كويسة.. وما دام جمعت ما فرقتش يبقى لازم نحتفل.. الليلة كلكوا معزومين عندى.. ليلة عشرة..

زهرة : هى ليلة تسعة فى الحقيقة..

ورد : وهو كذلك وعلى فكرة.. قبل ما نزف الباشا لشط النيل..

ضحيل : حيث تنتظره سفينة سترحل به إلى حيث ألقت.

ورد : لازم أبلغه رسالة من الأستاذ مبروك: بيقول له متشكر..
لأنه الليلة دى فعلاً حيبات مع السيدة زهرة.

رمادى : ودلوقت المفاجأة..

(تدخل الراقصات والمغنيات اللاتى رأيناهن أول الأمر)

الراقصة : (تغنى)

يا فــــرحكو ياهــل المــعـــــادى
البــاشــا حيــسـيـبكـوا الليلة دى
راجل سـخيف.. ومـا هوش ظريف
والناس بتــمــشى عليـــه تنادى

(يشترك الجميع فى الرقص وتنزل الستار رويدا رويدا)

ســتار

قائمة المراجع الأجنبية

تضم القائمة أسماء الكتب والدراسات الأجنبية المشار إليها فى المقدمة وفى الحواشى، باستثناء ما سبق تقديم بياناته البيبليوغرافيا فى ثنايا هذه وتلك، وباستثناء المعاجم اللغوية والترجمات العربية، والطبعات الثمانى للمسرحية الواردة فى التصدير.

Allen, Pamela. *'Better a Shrew Than a Sheep' : Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, 2002.

Aughterson, Kate. *Renaissance Woman : A Sourcebook. Constructions of Femininity in England*, (1995).

--------------------. *The English Renaissance : An Anthology of Sources and Documents*, 1998.

Barber, C.L. *Shakespeare's Festive Comedy*, (1959) (does not discuss the *Merry Wives*).

Barton, Anne. *The Names of Comedy*, 1990.

Berry, Edward. "The 'rascal' Falstaff in Windsor", in his *Shakespeare and the Hunt : A Cultural and Social Study* (2001) : 133-58.

Berry, Ralph. *Shakespeare's Comedy : Explorations in Form*, 1972.

Bloom, Harold. *'The Merry Wives of Windsor'* in his *Shakespeare : The Innovation of the Human* (1998) : pp. 815-18.

Bracy, William. *The Merry Wives of Windsor : The History and Transmission of Shakespeare's Text*. University of Missouri Studies 25 (1952).

Bradbrook, M.C. 'Royal Command : *The Merry Wives of Windsor*', in *Shakespeare the Craftsman*. Clark Lectures 1968 (Cambridge, 1979) 75-96.

Bradbury, Malcolm, and David Palmer, eds. *Shakespearean Comedy*, 1972.

Brown, John Russell. *Shakespeare and his Comedies*, 1957.

Brown, Pam Allen. "Near Neighbors, Women's Wars, and 'Merry Wives'." In her *Better a Shrew than a Sheep : Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, pp. 33-55. Ithaca : Cornell University Press, 2003.

Bryant, J.A. Jr. "Falstaff and the Renewal of Windsor", *PMLA* 89 (1974), 296-301.

------------------. *Shakespeare and the Uses of Comedy*, 1986.

Bullough, Geoffrey (ed.) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. 8 vols. Vol. 2 (1959).

Campbell, Lily B. *Shakespeare's 'Histories' : Mirrors of Elizabethan Policy* (1947), 3rd edn. 1963.

Campbell, Oscar James. "The Italianate Background of *The Merry Wives of Windor*," *Essays and Studies in English and Comparative Literature*, (1932) : 81-117.

Carroll, William. *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, 1985.

Chambers, E.K. *The Elizabethan Stage*, 4 vols. (Oxford, 1923).

Charlton, H.B. 'Falstaff', in his *Shakespearean Comedy*, London :

Methuen & Co. Ltd.; New York : The Macmillan Company, 1938. (Appended to Signet edition, 2006).

Clark, Sandra. '"Wives may be merry and yet honest too" : Women and Wit in *The Merry Wives of* Windsor and some other plays', in *'Farred and Winnowed Opinions' : Shakespearean Essays presented to Harold Jenkins*, ed. John W. Mahon and Thomas A. Pendleton (1987) pp. 249-67.

Cohen, Walter. 'Introduction' *The Merry Wives of Windsor*, in The Norton Shakespeare, ed. Stephen Greenblatt, with Walter Cohen and Katherine Eiseman Mars (New York, 1977), 1225-33.

Collington, Philip D. '"I Would Thy Husband Were Dead" : *The Merry Wives of Windsor* as Mock Domestic Tragedy', *English Literary Renaissance*, 30 : 2, Spring 2000.

Cotton, Nancy. "Castrating (W)itches : Impotence and Magic in *The Merry Wives of Windsor*", *Shakespeare Quarterly* 38 (1987) : 321-26.

Crofts, John. *Shakespeare and the Post-Horses*, 1937.

Dent, R.W. *Shakespeare's Proverbial Language : An Index.* (Berkeley, Ca., Toronto and London, 1981).

Doren, Mark Van. *Shakespeare*, New York 1939, London 1941. (Appended to Signet edition 2006, pp. 127-131).

Eccles, Mark. *Shakespeare in Warwickshire*, Madison, Wis., 1960.

Erickson, Peter. 'The Order of the Garter, the Cult of Elizabeth, and

Class-Gender Tension in *The Merry Wives of Windsor'*, in *Shakespeare Reproduced, the Text in History and Ideology*, ed. Jean E. Howard and Marion F. O'connor. (1987), pp. 116-140.

Evans, Bertrand. "For the Love of Mockery : Approach to the Summit." In his *Shakespeare's Comedies*. pp. 68-117, especially 98-117. Oxford, 1960.

Evans, Peter. '"To the Oak, to the oak !" The finale of *The Merry Wives of Windsor'*, *Theatre Notebook*, 40, (1986), 106-114.

Fleissner, Robert F. 'The Malleable Knight and the Unfettered Friar : The Merry Wives of Windsor and Boccaccio', *Shakespeare Studies*, 11, 1978, pp. 77-93.

Freedman. Barbara. "Falstaff's Punishments : Buffoonery as defensive posture in *The Merry Wives of Windsor'*, *Shakespeare Studies*, 14 (1981), 163-74.

----------------------. "Shakespearean Chronology, Ideological Complicity, and Floating Texts : Something is Rotten in Windsor." *Shakespeare Quarterly* 45 (1994) 190-201.

French, Marilyn. *Shakespeare's Division of Experience*, New York, 1991.

Frye, Northrop. 'Characterization in Shakespearean Comedy', *Shakespeare Quarterly*, 4 (1953), pp. 117-126.

------------------. *Anatomy of Criticism*, 1957.

-------------------. *Shakespearean Comedy and Romance*, 1965.

Green, William. *Shakespeare's Merry Wives of Windsor*, (Princeton, N.J., 1962).

------------------. 'Introduction' to Signet Edition of *The Merry Wives of Windsor*, 1965, pp. lxiii-lxxvi (reprinted 2006).

------------------. '*The Merry Wives of Windsor* on Stage and Screen', Signet edition of the play, 2006, pp. 145-164.

Gurr, Andrew. "Intertextuality at Windsor." *Shakespeare Quarterly*, 38 (1987) : 189-200.

Habermann, Ina. *Staging Slander and Gender in Early Modern England*, 2003.

Helgerson, Richard. 'The Buck Basket, the Witch, and the Queen of Fairies : The Women's World of Shakespeare's Windsor', in Patricia Fumerton and Simon Hunt (eds.) *Renaissance Culture and the Everyday*, 1999.

--------------------. "The Buck Basket, The Witch, and the Queen of Fairies." In his *Adulterous Alliances : Home, State, and History in Early Modern European Drama and Painting*, pp. 57-76. Chicago : University of Chicago Press, 2000.

Hinely, Jan Lawson. 'Comic Scapegoats and the Falstaff of *The Merry Wives of Windsor*, *Shakespeare Studies* 15, 1982, pp. 37-54.

Hotson, Leslie. *Shakespeare Versus Shallow*, 1931.

Ioppolo, Grace. *Revising Shakespeare* (Cambridge), Mass., 1991.

Irace, Kathleen O. *Reforming the Bad Quartos : Performance and*

Provenance of Six Shakespearean First Editions (Newark, Del.), 1994.

Johnson, Gerald D. *The Merry Wives of Windsor*, Q1 : Provincial Touring and Adapted Texts', *Shakespeare Quarterly*, 38 (1987), pp. 154-65.

Jordan, Constance. 'Woman's Rule in Sixteenth-Century British Political Thought,' *Renaissance Quarterly*, 40 (1987) : 421-51.

Jowett, John. 'Textual notes on *The Merry Wives of Windsor*, in *William Shakespeare : A Textual Companion*, eds. S. Wells and G. Taylor (Oxford 1987), pp. 340-350 .

Kahn, Coppelia. *Man's Estate : Masculine Identity in Shakespeare* (Berkeley, Ca., 1981).

Katz, Leslie. '*The Merry Wives of Windsor* : Sharing the Queen's Holiday', *Representations 51*, Summer 1995.

Kegl, Rosemary. "'The adoption of abominable terms' : Middle Class, Merry Wives, and the Insults that shape Windsor". In her *The Rhetoric of Concealment : Figuring Gender and Class in Renaissance Literature*, pp. 77-125. Ithaca : Cornell University Press, 1994.

Korda, Natasha. "'Judicious Oeillades' : Supervising Marital Property in *The Merry Wives of Windsor*". In her *Shakespeare's Domestic Economies : Gender and Property in Early Modern England*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. (The Chapter originally appeared under the

same title in *Marxist Shakespeares*, edited by Jean Howard and Scott Cutler Shershow (London : Routledge, 2001, pp. 82-103).

------------------. *'The Merry Wives of Windsor* : A Modern Perspective', Appended to the Folger edition of the play, 2004, pp. 227-240.

Leggatt, Alexander. "The Comedy of Intrigue : Adultery". In his *Citizen Comedy in the Age of Shakespeare*, pp. 125-49, especially pp. 146-149. Toronto : University of Toronto Press, 1973.

Long, John. H. 'Another Masque for *The Merry Wives of Windsor'*, *Shakespeare Quarterly* 3 (1952), 39-43.

Mace, Nancy A. 'Flastaff, Quin and the Popularity of *The Merry Wives of Windsor* in the eighteenth century', *Theatre Survey*, 31 (May 1990) 55-66.

Mackail, J.W. *Approach to Shakespeare*, 1930.

Marcus, Leah. *Unediting the Renaissance : Shakespeare, Marlowe, Milton* (1996).

Marshall, Roderick. *Falstaff : The Archetypal Myth*, Longmead, England, 1989.

Maus, Katharine. 'Horns of Dilemma : Jealousy, Gender and Spectatorship in English Renaissance Drama', *Journal of English Literary History*, 54, 1987, pp. 561-83.

Melchiori, Giorgio. *Shakespeare's Gaster Plays : 'Edward III' to 'Merry Wives of Windsor"* (Newark, Del., 1994).

Miola, Robert S. '*The Merry Wives of Windsor :* Classical and Italian Intertexts', *Comparative Drama*, 27 (1993), 364-76.

------------------. *Shakespeare and Classical Comedy : The Influence of Plautus and Terence*, 1994.

Nevo, Ruth. *Comic Transformations in Shakespeare*, 1980.

Noble, Richmond. *Shakespeare's Biblical Knowledge and Use of the Book of Common Prayer*, (1935).

Odell, George C. *Shakespeare : From Betterton to Irving,* 2 Vols (New York, 1920, reprinted 1963).

Ornstein, Robert. *Shakespeare's Comedies : From Roman Farce to Romantic Mystery*, 1986.

Parker, Patricia. "Interpreting through Wordplay : *The Merry Wives of Windsor*" In *Teaching with Shakespeare : Critics in the Classroom*, edited by Bruce McIver and Ruth Stevenson, pp. 166-204. Newark : University of Delaware Press : London : Associated University Presses, 1994. (An educational re-working of her "*The Merry Wives of Windsor* and Shakespearean Translation", *Modern Languages Quarterly* 52 (1991), 225-61.

Parker, Patricia, *Shakespeare from the Margins : Language, Culture, Context* (Chicago, 1996).

Parrott, Thomas Marc. *Shakespearean Comedy*, 1949.

Parten, Anne. 'Falstaff's Horns' : Masculine Inadequancy and Feminine Mirth in *The Merry Wives of Windsor, Studies in Philology* 82 (1985).

Pittenger, Elizabeth. 'Dispatch Quickly : The Mechanical reproduction of pages', *Shakespeare's Quarterly* 42, 1991, pp. 389-408.

Richardson, Catherine. 'Introduction' to Penguin Edition of *The Merry Wives of Windsor*, 2005, pp. xxi-lxxviii.

Richman, David. *Laughter, Pain, and Wonder : Shakespeare's Comedies and the Audience in the Theater*, 1990.

Roberts, Jeanne Addison. '*The Merry Wives* Q and F : The Vagaries of Progress', *Shakespeare Studies*, 8 (1975), 143-75.

-----------------------------. *Shakespeare' English Comedies : The 'Merry Wives of Windsor' in Context*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1979.

Salingar, Leo. *Shakespeare and the Tradition of Comedy* (Cambridge, 1974).

---------------. 'The Englishness of *The Merry Wives of Windor*' (*Cahiers Elisabéthains* 59, 2001, pp. 9-25).

Salmon, Vivian, 'Elizabethan Colloquial English in the Falstaff plays', in *Leeds Studies in English*. n.s. 1 (1967) 37-70.

Sams, Eric. *The Real Shakespeare : Retrieving the Early Years, 1564-1594* (1995).

Schafer, Elizabeth. 'The Date of *The Merry Wives of Windsor*', *Notes and Queries* 236 (1991), 57-60.

Scoufos, Alice-Lyle. *Shakespeare's Typological Satire*, 1979.

Selaiha, Nehad. "A Farce from Behind", *Al-Ahram Weekly*, 6th December 2007.

Shaheen, Naseeb. *Biblical References in Shakespeare's Comedies* (Newark, Del. 1994).

Shattuck, C.H., 'Six Episodes in the Life of a Play', in *The Merry Wives of Windsor*, gen. ed. Francis Fergusson, The Laurel Shakespeare (New York, 1966).

Siegel, Paul N., 'Falstaff and His Social Milieu' (1974), in *Shakespeare's English and Roman History Plays : A Marxist Approach* (1986) 86-92.

Slights, Camilla Wells. *Shakespeare's Comic Commonwealths*, 1993.

Steadman, John M. 'Falstaff as Actaeon : A Dramatic Emblem', *Shakespeare Quarterly*, 14 (1962), 230-244.

Tiffany, Grace. 'Falstaff's False Staff : "Jonsonian" asexuality in *The Merry Wives of Windsor*, *Comparative Drama* 26, 1992-3, pp. 254-270.

----------------. *Erotic Beasts and Social Monsters : Shakespeare, Jonson and the Comic Androgyny*, Newark, Del. 1995.

Tilly, M. P. *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Ann Arbor, Mich., 1950).

Vickers, Brian. *The Artistry of Shakespeare's Prose*, London Methuen, 1968 (especially pp. 141-56.

Wall, Wendy. "Needles and Birches : Pedagogy, Domesticity, and the Advent of English Comedy", and "Why Does Puck Sweep? Shakespearean Fairies and the Politics of Cleaning". In her *Staging Domesticity : Household Work and English Identity in Early Modern Drama*, pp. 59-93

(especially 90-93) and 94-126 (especially 112-26). Cambridge : Cambrdige University Press, 2002.

Waller, Gary, ed. *Shakespeare's Comedies*, 1991.

Werstine, Paul. 'Narratives about printed Shakespearean texts : "foul papers" and "bad quartos"', *Shakespeare Quarterly*, 41 (1990), 65-86.

-----------------. "A Century of 'Bad' Shakespeare Quartos", *Shakespeare Quarterly 50* (1999) : 310-333, especially pp. 310-317.

Weslund, Joseph. *Shakespeare's Reparative Comedies : A Psychoanalytic view of the Middle Years*, 1984.

White, R.S. 'Criticism of the Comedies up to *The Merchant of Venice*, 1953-82', *Shakespeare Survey 37*, (1984), 1-11.

-------------. *The Merry Wives of Windsor*. Harvester New Critical Introductrons to Shakespeare (Hemel Hemstead, England), 1991.

Williamson, Marilyn. *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies*, 1986.

Wilson, John Dover. *The Fortunes of Falstaff*, 1953.

----------------------. *Shakespeare's Happy Comedies*, 1964.

Woodbridge, Linda. *Women and the English Renaissance : Literature and the Nature of Womenkind 1540-1620*, 1984.

للمترجم

أ - مؤلفات بالعربية :

١ - فى النقد واللغة :

النقد التحليلى	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
فن الكوميديا	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو المصرية (نقد).
الأدب وفنونه	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المسرح والشعر	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب (نفد) .
فن الترجمة	*	(دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان ، ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) ط ٨ (٢٠٠٤) .
فى الأدب والحياة	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
التيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية	*	١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
قضايا الأدب الحديث	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المصطلحات الأدبية الحديثة	*	(فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ - (لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط ٣ - ٢٠٠٢) ط٣ - ٢٠٠٤).
الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق	*	(فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) (ط ٢ - ٢٠٠٢)

مرشد المترجم	*	(مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) ٢٠٠٠.
نظرية الترجمة الحديثة	*	(مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣.

ب - أعمال إبداعية :

ميت حلاوة	*	(مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤ .
السجين والسجان	*	(أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .
البر الغربي	*	(مسرحية) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب .
المجاذيب	*	مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥ ، هيئة الكتاب.
الغربان	*	(مسرحية شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .
جاسوس فى قصر السلطان	*	(مسرحية شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .
رحلة التنوير	*	(مسرحية وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .
ليلة الذهب	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب
حلاوة يونس	*	أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب
السادة الرعاع	*	(مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
الدرويش والغازية	*	(مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
أصداء الصمت	*	ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
واحات العمر	*	سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .

واحات الغربة	*	سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
واحات مصرية	*	سيرة أدبية ٢٠٠٠ هيئة الكتاب .
حورية أطلس	*	ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
حكايات من الواحات	*	سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
الجزيرة الخضراء	*	رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
طوق نجاة	*	ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
حكاية معزة	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
زوجة أيوب	*	قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

جـ- مترجمات إلى العربية :

الرجل الأبيض فى مفترق الطرق	*	القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نفد) .
حول مائدة المعرفة	*	القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نفد) .
درايدن والشعر المسرحى	*	(مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة - ١٩٦٣، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى	*	الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
الفردوس المفقود	*	الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نفد) .
(ملتون)	*	الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
الفردوس المفقود	*	(إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نفد)
روميو وجوليت (شيكسبير)	*	١٩٨٨ هيئة الكتاب .
تاجر البندقية (شيكسبير)	*	١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .
عيد ميلاد جديد (أليكس هيلى)		

يوليوس قيصر (شيكسبير) * ١٩٩١ - هيئة الكتاب .

حلم ليلة صيف (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .

روميو وجوليت (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .

الملك لير (شيكسبير) * (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ .

هنرى الثامن (شيكسبير) * هيئة الكتاب ١٩٩٨.

سيرة النبى محمد ﷺ * (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) .

القدس * (كارين آرمسترونج، سطور - ١٩٩٨) (مع د. فاطمة نصر) .

مأساة الملك ريتشارد الثانى (شيكسبير) * هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .

معارك فى سبيل الإله * (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر) .

أين الخطأ؟ * برنارد لويس، دار سطور ٢٠٠١ .

مختارات من الشعر الرومانسى للشاعر وردزورث * مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .

ملحمة الفردوس المفقود * جون ميلتون، ٢٠٠٢ هيئة الكتاب.

دون جوان * ملحمة شعرية للشاعر لورد بايرون ٢٠٠٣ هيئة الكتاب.

العاصفة * مسرحية شيكسبير ٢٠٠٤ هيئة الكتاب (مكتبة الأسرة) .

هاملت * شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٤ .

عطيل * شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .

تغطية الإسلام * إدوارد سعيد ، دار رؤية ٢٠٠٥ .

مكبث * شيكسبير ، هيئة الكتاب ٢٠٠٥ .

المثقف والسلطة	*	إدوارد سعيد ، دار رؤية ٢٠٠٦ .
الاستشراق	*	إدوارد سعيد ، دار رؤية ٢٠٠٦ .
مملكة كنسوكى	*	مايكل موربورجو، دار البلسم ٢٠٠٦
العين بالعين	*	إيان وليم ميلر، دار سطور ٢٠٠٦
عشر مسرحيات	*	هارولد پنتر، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
الليلة الثانية عشرة	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
أنطونيو وكيلوباترا	*	شيكسبير، هيئة الكتاب، ٢٠٠٧
مداخلات	*	نعوم تشومسكى، هيئة الكتاب، ٢٠٠٨

مؤلفات بالإنجليزية :

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 (ed.) : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern Arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية :

Marxism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduction, Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989.

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.

Time to Catch Time : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .

A Thousand Faces has the Moon : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .

Shrouded by the Branches of Night : (by M. Al-Faytouri) Cairo, GEBO, 1997 .

Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.

An Ebony Face (by Farooq Shooshah) : Cairo, GEBO, 2000.

Time in the Wilderness : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.

On the Name of Egypt (Salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .

Short Stories (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.

Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt, Cairo, GEBO, 2002.

Beauty Bathing in the River, by Farooq Shooshah, Cairo, GEBO, 2003.

Songs of Guilt and Innocence, by Muhammad Adam, Cairo, GEBO, 2004 .

Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

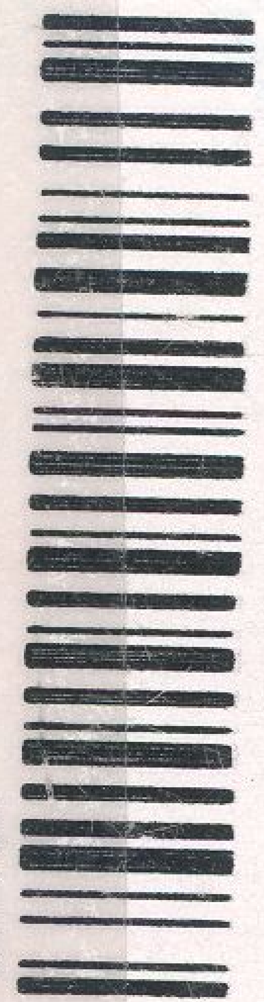
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس

WWW. egyptianbook. org. eg

E - mail : info @egyptianbook.org. eg

كوميديا زوجتان مرحتان من وندسور أقرب كوميديات شكسبير إلى الهزلية الغنائية، وتفخر هيئة الكتاب بأن تقدمها اليوم مترجمة ترجمة تجمع بين دقة النقل والأمانة الفنية لأول مرة، إذ تقدم الشعر شعرًا والنثر نثرًا. بقلم المترجم الضليع والكاتب المسرحى الدكتور محمد عنانى الذى يمهد للترجمة الفصحى بمقدمة ضافية عن المسرحية وفن الكوميديا. ويذيله بحواش مستفيضة تلقى الضوء على غوامض النص.

ولما كان المسرح المصرى قد سبق له تقديم صورة مقتبسة لهذه المسرحية عام ١٩٨١ بعنوان زوجات مرحات وبقلم المترجم نفسه ونجحت نجاحًا ساحقًا، فقد تقرر نشر هذا النص المقتبس والمكتوب بالعامية جنبًا إلى جنب مع النص الفصيح، خصوصًا لأن كلا منهما يعتمد على صورة مختلفة من صور نص شكسبير الأصلى.





جرافيك فتوح فتحى فوده



السعر ١٢ جنيه

الهيئة المصرية العامة للكتاب